AUREL PETRESCU

EMINESCU

metamorfozele creației

editura albatros

Scanned with OKEN Scanner

AUREL PETRESCU

EMINESCU

—METAMORFOZELE CREAȚIEI—

EDITURA ALBATROS
BUCUREȘTI — 1985

Scanned with OKEN Scanner

ARGUMENT

Cartea de față își propune a fi un studiu de literatură din rîndul acelora care-și impun în cercetare preocuparea pentru interdisciplinar. Căutat nu prea departe, acesta este regăsit, s-ar putea spune cu familiaritate, în atitudinea de apropiere dintre estetică și critica sau istoria literară. Un prim argument oferindu-l existența unor categorii, cum este cea a geniului *într-o tipologie de factură romantică.*

Punctul nostru de vedere pleacă de la o constatare deloc nouă, conform căreia esteticul *și* estetica *rămîn inconfundabile, atît în cîmpul lor teoretic, unde îmbrățișează domenii autonomizate, cît și în feluritele lor implicații. Cu toate acestea, interesul pe care lucrarea de față îl acordă studiului interdisciplinar ne-a îndemnat, cum era și firesc, la o relaționare a lor, atît în planul ideii, cît și în planul artistic. Ni s-a părut astfel necesară reașezarea operei eminesciene în categorialul funciar romantic, printr-o coordonare centrată pe estetică, în jurul problemei geniului. Nu înainte însă de a deduce din ansamblul creației geneza formelor interioare. Metodologic, acest demers pe care l-am urmat și în lucrarea* Eminescu — Originile romantismului *se cerea continuat, căci și aici ca și acolo ne-a dominat, în ciuda expresiei poetice de o surprinzătoare fixitate eleată, curgerea vie, sîngele care pulsează nevăzut în nervurile operei, dezvăluind realitatea ca proces. Ne-a stăpînit așadar, de-a lungul creației lui Eminescu, prezența unui univers de-o veritabilă expansiune heracliteană. Nimic mai mult decît aceasta n-ar fi putut să amintească de-acea putere*

Scanned with OKEN Scanner

a genialității creatoare a poetului, pe care am pus-o sub semnul imanenței romantice. Și-această satisfacție de a vedea în marele poet omul în stare de-a fi zeu prin înzestrarea sa de sine, stăpîn pe o putere personală, străină transcendenței, a impus descoperirea în rostul existențial al operei a unei faze de căutare și aflare a sinelui. Autodefinirii poetului, ce se edifica lăuntric, avea să îi urmeze construcția în afară, ca o proiecție a sinelui.

A fost așadar nevoie de o interogare a operei din perspectiva acelei personalități, care genetic se definea ca geniu. Numai așa am găsit în argumentul vieții și creației un Weltanschauung, o intuiție „internă" și „externă" ca mod de abordare kantiană a timpului și spațiului. Urmîndu-i în acest demers preocuparea pentru criza existențială a iubirii, din care erosul i-a apărut ca o apropiere în conștiință a experienței morții. Numai așa a fost posibil de-a sugera direcțiile existențiale menite a explica prezența planului real lîngă cel metafizic în permanentă interferență, și de a pune în lumină „posibilismul" uman pe care poetul l-a sugerat prin imanența sa artistică.

Un superior orgoliu, născut dintr-o zeească încredere în sine, i-a dat lui Eminescu nostalgia perfecțiunii artistice tradusă în drama existențială a limitei umane, însoțită firește de dorința dezmărginirii, care l-a dus pe poet la o gîndire mitică, singura în măsură a-i da iluzia unei lumi ce crede în basme și vorbește în poezii.

Din marile dificultăți nu am putut ieși decît urmînd în cuget mișcarea veșnic vie a poeziei eminesciene pătrunsă în căutarea sinelui de înțelesurile existențiale ale contemplării și renunțării, actului și activismului, regenerării și reintegrării. Sau în proiecția sinelui aflat în marea tentativă a romantizării lumii. Cum și era de așteptat, romantizatul romantiza lumea spre a deveni erou în sensul cel mai pur cornelian.

Dificultățile ivite, finalmente, nu au venit din acel cîmp deschis nuanțelor la care se pretează metamorfozele creației eminesciene, atîta vreme cît ele pot fi decantate, ci din imprevizibilul care marchează expresia și sufletul romantic. Ne-am amintit astfel că o estetică a roman-

Scanned with OKEN Scanner

tismului este mereu amenințată de fragmente. Cu toate acestea, dificultățile care sporeau prin acea forță de captațiune a versului pus la deriva libertăților fantasticului ne-au oferit în schimb impresia trăirii unice, neîncăpătoare conceptului estetic. Arta lui Eminescu umplea definitiv tiparele romantice și revărsa plină de sevă dincolo de timpul său, ca un preludiu al înnoirii moderniste. Amurg și dimineață în același timp, promițător surîs al unei țări în care libertatea nu apune.

Scanned with OKEN Scanner

I. PRELIMINARII

1. RETROSPECTIVA

Coborîtor din zei printre oameni, așa cum se spune, geniul a apărut adesea ca o divinitate demnă de admirat, de cele mai multe ori ca ideal inaccesibil, ceea ce l-a făcut străin și rece ființei umane. Dar, în același timp, a însemnat, în promisiunea de sine și de omenire, puterea de zeificare — depășirea speciei. Între aceste două lumi care s-au căutat de-a lungul istoriei a stat nobila ființă a geniului văzută diferit în fiecare epocă istorică. Valențele lui supratemporale îl dezvăluiau ca autor al marilor manifestări umane în stare de a descifra destinele sociale și tainele naturii cu o superioară imaginație și sensibilitate. Întrunea în esență atributele însești ale naturii și depășea manifestarea oarbă a acesteia prin finalitatea morală. Independent și atemporal, ca forță a naturii, devenea dependent de lume și condiționat istoric de fiecare epocă. Astfel, conceptul de geniu a fost în general formulat încă din Antichitate. Citabile fiind sursele belestristice, printre altele, ale unor scriitori ca Vergiliu și Plutarh sau Cicero și Horațiu, dar mai presus de toate ale filosofului Platon. Sub influența orfică, receptată de aceștia, stă și interpretarea mitologizantă, după care „genius est naturae deus humanae“, geniu înzestrat cu puterea și îndrăzneala zeului, care nu stă sub zodie. Interpretarea ajunge însă la apogeu numai o dată cu Horațiu, care pune în puterile geniului prerogativa demiurgică a creatorului de destine. Platon a avut, în schimb, meritul de a fundamenta accepțiunea geniului ca „daimon“ (numindu-l ca atare), idee care s-a păstrat peste timp, mai ales la Goethe, în noțiunea demonismu-

Scanned with OKEN Scanner

lui ca putere dominatoare a geniului. Aristotel, însă, nu a recunoscut acțiunea zeilor în om și nici ideea corolară a naturii deslănțuite orb în subconștientul haotic (ce va face carieră mai tîrziu). El taie firul care leagă pe om de transcendent, autonomizînd puterea geniului, derivînd-o din legile poetice ale fiecărui gen literar. Se va putea întrezări în aceasta grandoarea unei virtuți conștiente de sine, descoperirea singurului zeu, care este OMUL, în perimetrul sever determinat și în funcționalitatea quasi-mecanică a rațiunii. În plan istoric, o sublimă concepție clasicistă se va naște din aceasta, care va crea secole de-a rîndul nostalgia după imprevizibil și surpriză, elemente total absente laboratorului aristotelic. Și viața omenească, în primul rînd cea sufletească, generatoare a impulsurilor ideatice, menite a trece apoi în practică, e în specificul ei cel mai intim imprevizibilă și plină de surpriză. Transgresînd geniul din domeniul artelor în alte domenii, de pildă al politicii, atît de dragă lui Aristotel, dificultățile stagiritului sporesc, căci omul politic lucrînd uneori cu voințe independente de voința lui va fi mereu în fața marelui imprevizibil. Există, așadar, pe lîngă necesitatea cunoașterii imprevizibilului propriu, puterea *n* a factorului de surpriză în societate. Frumoasa și revelatoarea metaforă, a unui romancier contemporan romanticilor, Huxley, se cere acum reeditată. Lumea îi apărea pe drept acestuia ca o imensă partidă de șah în care piesele de joc își au voința lor proprie, în timp ce jucătorul nu are siguranța că nu va fi trădat de fantezia nebunului sau cavalerului său.

Dar cele două statui de la Atena ce reprezintă spiritul Antichității, una privind spre cer și alta spre pămînt, Platon și Aristotel, nu își traduc decît simbolicul lor gest în toată filosofia și literatura celor două mii de ani de atunci încoace. Evul Mediu, dominat de filosofia noilor popoare romano-germanice, în momentul creștinării, preia filosofia platonică, cea mai apropiată spiritului creștin. Daimonul bătrînului Platon devine la Sfîntul Augustin un diavol și nu va fi reabilitat decît în venerabila Academie platonică din Florența. Autoritatea și dogmatismul Evului Mediu neputînd fi depășite de

Scanned with OKEN Scanner

minţile luminate şi nici de sufletele beatificate ale unor filosofi ca Augustin şi Toma de Aquino. Corelînd creaţia cu geniul şi geniul cu demonul, vedeau prin aceasta o abatere de la dogmă şi sfintele canoane, o tulburare a echilibrului teologic dată de înseşi pasiunile demonice ale creaţiei. Aşadar, geniul trebuia să rămînă un produs al transcendenţei, care să asigure „pacea sufletească", în felul în care Toma de Aquino vedea interpunerea între înţelesul uman, legat de datele simţurilor, şi cel divin, un înţeles angelic posesor al unei „inteligenţe contemplative". Dar Evul Mediu, în genere, nu a putut descătuşa forţele individului. A trebuit să vină epoca Renaşterii care să împace credinţa creştină cu ştiinţa antică în virtutea „îndoitului adevăr". Chiar dacă biserica şi papii, ca să nu mai vorbim de creştinismul însuşi, nu au fost negate, „laicizarea intelectuală a omenirii" nu se putea lăsa mult aşteptată. Aceasta, corespunzînd unui neobişnuit val de libertate, a favorizat emanciparea individului de breaslă de universalismul erarhic bisericesc. Individul devenind „omul instinctelor puternice, aventurierul, exploratorul, condottierul, omul problematic, omul păgîn şi demoniac", cum spune Burckhardt, a devenit individ spiritual şi are „conştiinţa acestei noi stări". La nivelul individului-geniu, Dante devine pentru Italia eroul naţional graţie mai ales bogăţiei extraordinare de elemente individuale. Era momentul cînd colectivismul ceda locul individualismului, facilitînd prezenţa salutară a individului ca *uomo singolare* şi *uomo unico*. Nici nu se putea un climat mai favorabil geniului creator. Fenomenul nu rămînea fără urmări în domeniul culturii şi artelor, căci personalitatea creatoare ultragiată în amorul propriu, al supremei libertăţi de creaţie şi înăbuşită din nou, de astă dată de localismul politic, a elaborat un nou concept, acela de cosmopolitism. Dante, cel exilat din cauza luptelor politice, a fost cosmopolit. El avea să spună : „Patria mea e lumea în general". „N-am să pot contempla peste tot lumina soarelui şi astrele ?" Dialectica societăţii şi culturii Renaşterii aducea aşadar în conceptul de geniu o nouă particularitate, universalismul umanist. Dar în ciuda caracteristicilor structural diferite, această epocă de mare originalitate şi deci de radi-

Scanned with OKEN Scanner

calizare într-un stil propriu nu a renunțat chiar cînd artistul era un geniu, la modelele și maeștrii Antichității. Va trebui într-o nouă epocă să i se dea geniului un alt concept, și aceasta se pare că e epoca lui Giambattista Vico. Filosoful napolitan se declara cu fermitate în prima jumătate a secolului al XVIII-lea împotriva formulei de *uomo singolare* și demonstra că în centrul istoriei trebuie să stea omul privit ca parte a comunității naționale. Era o nouă viziune cu vădite accente istorice, care și-a spus cuvîntul mai ales în prefigurarea celebrelor „corsi e ricorsi" sub forma repetiției identice „ricorrono", sau a repetiției progresive spiralice. Era în fond o viziune premergătoare concepției romantice a evoluționismului, care legitimează întrebarea cu privire la rolul geniului în această nouă viziune. Răspunsul nu putea veni decît din curajoasa, dar temerara concepție cu privire la vîrstele ciclurilor omenirii. Vîrsta divină sau a copilăriei, de perfectă identitate teologică, folosind un limbaj hieroglific, nu putea da naștere geniilor. Acestea așteaptă mai întîi căderea adîncă a omului în istorie, din care perspectivă prin efortul unanim să dea iluzia salvării. Cea de a doua vîrstă, a „eroilor", implică prezența individualității umane purtînd atributele divine în stare să impulsioneze omenirea și să dea dinamicitate istoriei. Este vîrsta fanteziei, căreia, după Vico, îi corespunde un limbaj „simbolic". Este evident că această vîrstă va fi fost cea a geniilor. Cea de a treia vîrstă, a „rațiunii", a oamenilor, caracterizată prin adevăr și umanitate și folosind un limbaj epistolar, nu pare a fi prielnică geniilor. Desigur viziunea lui Vico naște mai multe întrebări. Mai întîi pînă unde ține vîrsta eroilor și dacă geniile nu se nasc și în contemporaneitate ? Un parțial răspuns poate veni din discuția cu privire la precizarea lui Vico, după care funcția poetică, prezentă în toate epocile, produce o poezie autentică încărcată de mitul în care oamenii credeau numai în epoca eroică. Epoca rațiunii, conceptualizînd și conștientizînd, a creat o altă poezie în care omenirea nu mai crede. S-ar putea spune, astfel, că geniul artist nu mai poate transgresa epoca eroică, decît cu riscul unei mari mutații de structură, eliminînd din compoziția sa intimă funcția, poate cea

Scanned with OKEN Scanner

mai importantă, de poet vaticinar. Romanticii care se află la granița acestor lumi au avut meritul de-a fi păstrat credința în poezia lor și surprinși de lumea cea nouă pe care Vico le-o arătase, nu au încetat de a nostalgia după epoca crepusculară. Numai cînd mitul „vîrstei de aur" a cucerit fantezia romantică, se poate spune că acest sentiment a devenit cu siguranță estetizat.

Demersul lui Vico a ajuns însă în luminile filosofiei kantiene la o expresie ireductibilă. Se păstra, astfel, cucerirea după care geniul presupune intuitivitate și originalitate, dar nu era acceptată limitarea istorică la o epocă. Fără să asculte de legi, geniul lui Kant și geniul lui Vico s-au resimțit ca forțe irezistibile ale naturii afirmîndu-și puterea de a impune legi artei. Ceea ce aducea întrutotul nou era nu atît refuzul ideii de a intra în abstracțiuni categoriale și noționale, ci corelarea geniului, pe care a sugerat-o înțeleptul de la Königsberg între intuiție și inconștient, cu menirea să scoată în relief forța demonică a geniului.[1] Dar Kant nu a abolit, precum se pare, intelectul, căci geniul constituindu-se la confluența dintre intelect și imaginație, se dovedea a fi un *modus logicus* și un *modus aestheticus*, legînd aceste două facultăți într-o realitate aproape ignorată pînă atunci, *gustul*, privit ca „factor de acomodare a imaginației la obiect", și deci la o realitate logică prin existența sa. Astfel, se dezvăluia importanța reprezentării artistice, aptă a face frumos un lucru, desigur nu la modul singular subiectiv, ci sub girul unei plăceri universale. Plecînd de aici, Benedetoo Croce vedea o identitate absolută între gust și geniu; activitatea care judecă fiind geniul. Punctul de plecare ca și cel de sosire reprezentînd la Kant căutarea principiilor lucrurilor, adică a ideilor, ceea ce în termenii *Rațiunii pure* ar însemna *idei transcendentale*, textele kantiene lasă să se înțeleagă că rolul geniului este de a pătrunde mijlocit pînă la un stadiu de experiență și nemijlocit prin intuiție la „lucrul în sine". Va fi posibilă această tentativă altuia decît creatorului? La această întrebare Kant a răspuns negativ, căci „Lucrul în sine" nu i s-a părut abordabil decît din perspectiva reprezentării

[1] Vezi Lucian Blaga, *Daimonion*.

Scanned with OKEN Scanner

artistice a geniului. Acesta fiind în exclusivitate un artist.

Așadar, în opera de artă geniul va trebui să fie un creator de idei estetice. Dar aceluiași vertigiu de imagini pe care emoția îl aduce în sufletul poetului creator de idei estetice, autorul *Criticii rațiunii pure* îi pune o surdină, o moderare, care ține de ordinul „disciplinei gustului" și care înlătură capriciul *(Launenhaftigkeit)*. Ar fi o operă asemeni celei a giuvaerului care șlefuiește diamantul brut, dar pe care nici o dată nu ar putea să-l prepare în retortele atelierului său, realitate care l-a determinat pe un comentator al lui Kant, Victor Basch, [2] să vadă în această ultimă atitudine a marelui filosof o exagerare a rolului inteligenței. Kant însuși susținuse că opera de artă e o operă de geniu și că geniul consistă mai ales în originalitatea simțirii.

Hegel reia problema geniului în spiritul în care Victor Basch mai tîrziu sublinia rezerva față de Kant, spunînd : „Fără îndoială, toate artele pretind studiu îndelungat, muncă stăruitoare, îndemînare multilateral dezvoltată, totuși cu cît este mai mare și mai bogat în conținut talentul sau geniul, cu atît mai puțin cunoaște el greutățile legate de cîștigarea dexterităților necesare creației artistice. Fiindcă artistul autentic posedă impulsul natural și nevoia nemijlocită de a da îndată formă artistică tuturor sentimentelor și reprezentărilor sale". [3] Dînd astfel prioritate *impulsului natural* înțeles ca o formă de entuziasmare a spiritului se apropie de Kant în punctul de plecare. Căci *Ideea* hegeliană exprimă *spiritul universal* sau kantianul *lucru în sine*. Demersul devine specific hegelian prin aceea că arta nu e decît idee prezentată în formă sensibilă, iar geniul în acțiunea de a da formă sensibilă *ideii* pune în funcțiune *facultatea închipuirii* sale. Hegel, însă, prin îngustarea factorului cenzurativ echilibrator din creația avîntată a geniului prefigurat de Kant nu nedreptățește însă opera de maturitate a geniu-

---

[2] *Essai critique de l'esthétique de Kant*, Paris, Alcan, 1896, p. 401.

[3] *Prelegeri de estetică* (trad. D. D. Roșca) I, Editura Acad., 1966, p. 291.

Scanned with OKEN Scanner

lui spunînd : „...geniul izbucnește, fără îndoială, deja în tinerețe, cum a fost cazul de exemplu, la Goethe și la Schiller, dar numai vîrsta bărbăției și a bătrîneții poate desăvîrși maturitatea autentică a operei de artă“.[4] Este însă vorba de geniul artist și nici nu se putea altfel într-o lucrare cum este aceea a prelegerilor de estetică, și nu de geniul în general de care amintește. De unde și înțelesul că Hegel nu s-a exprimat atît de categoric pentru un geniu limitat numai la sfera estetică. Dar adjectivele de *Einzigkeit* și *Unersetzlichkeit (unicitate* și *neînlocuibil),* deși în mare corespund geniului din orice domeniu, ele sînt însă întrutotul inerente geniului artistic. Dar filosoful care a urmărit sistematic aventura ideii în lume și istorie nu putea eluda marile personalități politice *(Welthistorischen Individuen)* subliniindu-le rolul genial în istorie. Era, cel puțin parțial, o prefigurare a teoriei lui Carlyle de mai tîrziu.

Contemporani cu Hegel sînt și marii romantici, care mai mult sau mai puțin, s-au exprimat în legătură cu problema geniului. Schelling e creatorul unui „sistem“ mistic ale cărui coordonate au existat și înainte, dar care niciodată pînă la el nu au fost atît de coerente spiritului romantic. Cunoașterea Absolutului era un scop ca și general, dar pătrunderea pînă la el cu ajutorul ce-l ofereau posibilitățile intuiției estetice și preferința exclusivă pentru fantezie nu puteau fi realizate fără „intuiția intelectuală“. Este de presupus că această intuiție căreia i s-a mai spus „genială“ nu poate fi decît acțiunea unui spirit înzestrat cu genialitate. Porțile astfel deschise pentru această înțelegere care devine autoritară în filosofie, explică printre altele apariția celebrei reviste *Athenäum* în 1798. Prima vioară se vădea a fi acolo Friedrich Schlegel, și revista prin pana celui ce s-a numit părintele romantismului, consemna prețioase note cu privire la geniu. Acesta apărea printre altele drept virtualitatea în stare de a configura obiecte pe care ar putea să le trateze ca reale, pe cînd talentul s-ar reduce numai la posibilitatea descrierii după măsura unei jumătăți de geniu. Acesta fiind caracterizat prin intuiție, pe cînd

[4] *Ibid.*, p. 288.

Scanned with OKEN Scanner

talentul prin rațiune, unul beneficiind de puternice iluminări sporadice, altul de o lumină permanentă. Fr. Schlegel avansează și unele idei care vor fi explorate mult mai tîrziu în școala naturalistă, cum ar fi de pildă surplusul de sensibilitate a geniului în dauna rațiunii. Din acest dezechilibru ar reieși acea *înstrăinare de sine (Selbstentäußerung)* de izvorul tuturor înjosirilor, ca și baza adevăratelor înălțări. Sub aspect formativ *Selbstentäußerung*, care ar corespunde dezuniunii interioare a romanticului conduce paradoxal la necesitatea întăririi sinelui nostru transcendental. Această năzuință la întregire l-a condus pe Fr. Schlegel la ideea că „orice om complet" are geniu și că orice geniu e universal. Se simte astfel dorința totalității spiritului de care vorbea Jean Paul în *Vorscule der Ästhetik*, totalitate care presupune creație și detașare, în același timp, intuiție și chibzuință. Era o revenire subtilă la teza kantiană a corijării capriciului la geniu, care demonstra că pe un fond specific sufletului romantic se aduce într-o lume de categorii afective preceptele *ironiei romantice* care sînt intelectuale, sprijinite pe intuiția intelectuală și gîndită în numele libertății și conștiinței de sine a creatorului. Conceptul de *Intellektuelle Anschauung (intuiție intelectuală)* însemna o limitare de sine a spiritului chemat la ordine. Forța de obiectivare a geniului romantic dădea artistului nebănuite puteri demonice. O indiferență demiurgică plana peste o realitate din care spiritul creator detașat putea gîndi la o epocă desăvîrșită. Dar geniul lui Novalis era prea gingaș și fragil să recurgă la manevrele de teribilă putere, pe care numai suveranitatea unui zeu ce deține fulgerele lui Joe o avea. Geniul novalisian aducea o notă nouă, a unei puteri sublime neîntîlnită pînă la el. Era aceea de a capta visul din lume și lumea din vis. Ce trebuia să însemne aceasta ? Era mai întîi ridicarea banalului pînă la frumusețea mistică, divinizîndu-i tainele ce sta în el, și pe de altă parte a face familiar divinul, transcendentul. Cine și-ar putea închipui această mare operă de logodire a lumilor, de transcendere și destranscendere, nu poate să nu-și amintească de vremurile epocii de aur. Paradoxal biografiei sale, care invită la

Scanned with OKEN Scanner

pesimism, și paradoxal acelui permanent „Sehnsucht nach dem Tode", geniul lui Novalis este o proiecție gigantică a unui suflet optimist, care cheamă pe om să se regăsească în visurile sale, în cea de a doua ființă a sa, să nu piardă materialitatea de diamant și aur. Viața este chemată la vis și visul la viață. Cunoscînd care sînt forțele latente în frumusețe ale visului, preconiza să ducem viața pînă la frumusețea lui. În viziunea pe care Novalis a numit-o *romantizarea lumii* stă tot secretul și viitorul fericit al omenirii. De la Novalis încolo, ideea de geniu nu va mai atinge asemenea proporții. În relieful problemei el este piscul zăpezii eterne... Și dacă pentru sublimarea fenomenului artistic, Novalis ca poet sau eseist de mare adîncime lirică este mai aproape decît oricine de sufletul romantic, în filosofie, totuși, poate cea mai remarcabilă figură care a putut face sinteza teoretică a romantismului pînă la 1819, cînd apare pentru prima dată *Lumea ca voință și reprezentare*, a fost Schopenhauer. Nu fără unele paradoxe, dar suficient de argumentat, acoperind mult din problematica mai ales a geniului romantic. Filosofia acestuia plină de grație stilistică, dar și de amărăciune incurabilă, pune în centrul ei problema geniului, pe care nu-l numește romantic, dar în care se regăsesc toate marile genii ale epocii schopenhaueriene. Există în această așa-zisă coincidență un mare adevăr, acela care tinde a da drept de cetate conceptului de geniu romantic. Nu e posibilă analiza filosofiei amintite fără a reaminti izvoarele, începînd cu *epistemologia kantiană*, urmînd cu *idealismul platonic* și *materialismul francez* și încheind cu *metafizica budistă a voinței*. De la Kant, *lucrul în sine* a fost „preluat" în noua categorie a „voinței", dar pe cînd la înțeleptul de la Königsberg *das Ding an sich* conducea la ideea de „ignoramus ignorabimus", Schopenhauer crede că omul poate afla în sine, prin „experiența internă", esența lucrurilor, a lumii. E vorba de o intuiție genială prin care e posibilă revelația *ideilor platonice*, mijlocitoare a „lucrului în sine", asimilabil *voinței universale*. Și pentru că în centrul studiului la Schopenhauer stă supercategoria *Voinței*, explicată potrivit ideilor platonice, ca o forță oarbă în drumul spre obiectivare, trebuie remarcat odată cu ex-

Scanned with OKEN Scanner

plicarea materialist-mecanicistă și metafizica budistă a voinței. Mecanicistă în treptele inferioare unde acționează legea cauzei și efectului, budistă în plan mai larg, pentru că pleacă de la natura imprevizibilă a sufletului uman ca tendință a voinței de a depăși orice stadiu atins. Schopenhauer a plasat conceptul de geniu și în una și în alta din laturile manifestării voinței. Sub latura materialist-mecanicistă geniul i-a apărut ca un individ dotat cu surplus de inteligență. În manifestarea lui ne vom aștepta la o atitudine patologică în comparație cu muritorul de rînd. Renunțînd la conservarea de sine, el se va consacra omenirii, care neînțelegîndu-l pune adesea pe seama nebuniei sacrificiul lui. Această latură a interpretării schopenhaueriene fiind absolutizată, a dat naștere mai tîrziu interpretării lombrosiene a geniului. Cea de a doua latură, care înseamnă în același timp o situare superioară în procesul dialectic al voinței, capătă un înțeles mai adînc moral prin puterea cu care geniul se luptă spre a se desclești de forța gravitațională a *voinței de a trăi*. Aceasta cerînd realizarea dorințelor, care se înlănțuie infinitezimal și deci fie că sînt numai parțial satisfăcute, aduc cu ele amărăciunea și conduc la concluzia pesimistă că „das Leben ist Leiden" (Viața este suferință). Geniul romantic este cunoscătorul acestei realități și simpla cunoaștere nu i-ar oferi laurii genialității. Urmează revoluția coperniciană, a luptei de sine, a neutralizării voinței universale, înrădăcinate în fiecare din noi. Căile de ieșire nu sînt decît două. Contemplarea artistică și asceza. Soluția estetică interesează geniul romantic, și Schopenhauer, care, ca și Kant, tinde a limita geniul la artă, găsește ca pe o singură posibilitate, temporară, această eliberare. Dar calea ascezei ? Ea aparține sfinților și asceților și ea e o soluție totală. Nu reiese oare de aici că în subtextul filosofiei schopenhaueriene geniul capătă extincție pînă la formele creștine care recomandă asceza ? Problema rămîne deschisă, căci Schopenhauer definea geniul ca individ creator, pe cînd ascetul nu creează, ci se autonimicește. Și totuși, au fost poeți romantici, care au preluat *mitul ascezei* dezvoltîndu-l, printre care și Eminescu în nuvela *Cezara*, încorporîndu-l în sublimul ascet Euthanasius.

Scanned with OKEN Scanner

Dar din ce perspectivă ? Desigur din perspectiva integratoare a creației autorului, care merge în direcția estetizării idealului de geniu, pentru care ascetismul rămîne un motiv romantic și nu o soluție de plan filosofic.

Pledoaria *pro domo* a lui Schopenhauer reiese din integrarea marilor filosofi în categoria geniilor artiști. Astfel, sînt aduse exemple de nezdruncinat ca Alfieri și Goethe, care nu s-au realizat în arta matematicii, spre a pleda pentru caracterul limitativ al zonei din care se recrutează geniile. În această situație cu atît mai mult scade numărul lor, ceea ce ar corespunde constatării schopenhaueriene după care natura nu a creat prea multe genii spre a nu periclita speța, geniul fiind o abatere de la echilibrul de conservare a individului, rămînînd numai un lux inutil al naturii (orribile dictu !), de unde axioma că frumosul și utilul se întîlnesc foarte rar. Desigur, din toate acestea problema morală majoră în gîndirea schopenhauerianã rămîne pesimismul care pune în umbră însăși facultatea realizărilor geniului creator. Atîta vreme cît răul există fără putința îndepărtării, atîta timp cît tronează în lume devenind lege a ei, este stopată însă și posibilitatea evoluției și a progresului ca factor civilizator sau moral. Și totuși Schopenhauer, ca adversar al idealismului în etică, poate fi revendicat în linia aspirațiilor optimiste, cum încearcă Tudor Vianu [5] să ne înfățișeze într-o nouă lumină pe filosoful unanim declarat pesimist. Considerînd spiritul drept bază a lumii, Schopenhauer ar acredita ideea unei lumi ce evoluează spre orizonturi cît mai încrezătoare, întrucît spiritul însuși este ascensiv. Astfel, *voința de a trăi* văzută ca apetență obscură a organizării fizice, determină manifestările noastre spirituale și este o dovadă a optimismului ei funciar. Dar interpretarea de față, adevărată numai în explorarea fragmentară a filosofiei lui Schopenhauer, este infirmată de geniul artist, care vede în toate acestea numai un truc al naturii. Tot ceea ce în viață ne-a cerut adeziunea, după ce va fi trecut, începem să avem conștiința că nu a existat. De unde, geniul încearcă să scape acestei iluzii eliberîndu-se de voință, înseninîndu-se, dar

---

[5] *Ideea de geniu*, în *Postume*, E.L.U., 1966, p. 84.

Scanned with OKEN Scanner

și melancolizîndu-se în fața inevitabilei mizerii. Remarcînd conștiința geniului romantic, Schopenhauer spunea : „Conștiința geniului e senină și liberă de suferințe, această seninătate se aliază perfect cu melancolia, așa cum zice G. Bruno : *In tristitia hilaris, hilaritate tristia*". Amintind pe Aristot și Cicero cu al lor „omnes ingeniosus melancholices esse", filosoful cita definitoriu din Goethe :

„Meine Dichtergluth war sehr gering,/ So lang ich dem Guten entgegenging./ Dagegen brannte sie lichterloch,/ Wann ich vor drohendem Übel floh./ Zart Gedicht, wie Regenbogen/ Darum behagt dem Dichtergenie/ Das Element der Melancholie." [6]

Dar oricare ar fi interpretarea voinței și a geniului lui Schopenhauer, indiferent de finalitatea pesimistă sau optimistă, trebuie semnalat impasul însuși al acestei filosofii. Întreaga construcție este, sau pare plină de adevăr pînă în momentul în care ne punem întrebarea, de unde ia geniul puterea renunțării de a voi, o forță care, figurat vorbind, ar trebui să depășească forța gravitațională a *voinței de a trăi*. Dar cînd filosofia intră în criza de soluții, poezia romantică deschide porțile neînțelesurilor.

Nici mai tîrziu filosofiile care continuau într-un fel sau altul pe Schopenhauer nu au găsit soluții. Ele cel mult au ocolit cu dibăcie impasul construind ca și autorul *Lumii ca voință și reprezentare* dincolo de întrebările și răspunsurile ultime. Așa de pildă, cînd numai opt ani trecuseră de la moartea lui Schopenhauer, apare cartea de mare interes a lui Eduard von Hartmann, *Filosofia inconștientului* (1868), care reușea să metamorfozeze magistral pesimismul în optimism și să readucă încrederea în progres. Optimismul hartmannian venea din posibilitatea concilierii voinței schopenhaueriene cu ideea hegeliană, conciliere din care ar rezulta drept sinteză cate-

[6] *Die Welt als Wille und Vorstellung, Op. cit.* III, p. 438 ; „Jarul poeziei mele a fost neînsemnat / Atîta timp cît eu mergeam ca să întîmpin binele / Din contră însă a ars în vîlvătaie, / Cînd îmi trecea pe dinainte răul. / Gingașă poezia e precum un curcubeu / Pentru că geniului poet îi place / Un element al ei melancolia."

goria *Inconștientului*. Valorificarea acestuia se face însă numai în măsura cu care *conștientul* poate să se emancipeze de *inconștient* nu prin ruptură și separare și nici prin identificare (voită, dar nu posibilă), ci printr-o revelație continuă asemenea celei pe care omenirea în prima ei vîrstă o realiza. De aici și aderența romanticilor tîrzii la gîndirea acestui filosof, printre care și Eminescu. Așadar, afirmă Hartmann, s-ar subînțelege că geniul trebuie să simtă imperativul revelației continue a inconștientului în conștient. Un al doilea motiv, cel care incită chemarea la progres, satisfăcea gîndirea romantică aprehensivă pentru evoluția omenirii. Hartmann vedea ca pe o posibilitate a izbăvirii umane tocmai adîncirea în dinamica progresului în conformitate cu scopurile Inconștientului. Geniul romantic urma să dea glas acestui adevăr în care se regăsea. Dacă Ed. von Hartmann ajungea la soluții inedite prin concilierea unor direcții filosofice anterioare, cu totul opusă e situația lui Nietzsche, care aduce în istoria filosofiei vederi noi ce nu-și pot găsi afirmarea decît prin distrugerea altora. Cel mai afectat era domeniul moralei, în care filosoful cerea răsturnarea valorilor pînă la el consacrate. Mai întîi el abhoră creștinismul și instaurează în locul domniei milei, domnia celui mai puternic, sprijinit pe prestigiul forței. De altfel una din lucrări se va intitula *Der Wille zur Macht (Voința de putere)*. În *Zarathustra* va face elogiul *supraomului* văzut ca geniu și ca model omenirii. Punctul de plecare, ca și de sosire, al *Übermensch*-ului fiind cultura sub orizont estetic și nu moral. Este vorba de o exacerbare a puterii individuale, de un aristocratism al încrederii în putere ; o demonie surîzătoare și captivantă numai pînă la un punct, căci în ciuda energiei și a fascinantei dorințe de autodepășire, *supraomul* rămîne, în ultimă analiză, o apariție deformată prin lipsa sensului moral, prin autonomia sa cultural-estetică. El seamănă unei teribile mașini a viitorului menită să înlocuiască omul viu. Iată cum vorbește Zarathustra :

„Supraomul este sensul pămîntului. Voința voastră însă să spuie : supraomul *să fie* sensul pămîntului ! Adică „sarea pămîntului". Un astfel de model de geniu croit pe atitudine antidemocratică, întrucît mulțimea după

Scanned with OKEN Scanner

Nietzsche nu poate da un sens culturii, ducea la absolutizarea acestui factor, căruia îi substituia realitatea absolută. Supraomul aflîndu-se la polul opus filosofiei pesimiste schopenhaueriene prin manifesta *voință de putere* și nu de renunțare, apărea, cel puțin la prima vedere, ca o filosofie luminoasă, stimulatoare și optimistă, cu atît mai mult cu cît mitul „eternei reîntoarceri" în viață excludea posibilitatea evaziunii în metafizic. Nu ocolirea destinului, ci iubirea lui trebuia să fie unul din capitalele precepte ale geniului, care prin acest „amor fati" putea contribui la realizarea unei „umanități frumoase". Desigur, că în toate aceste categorii „voință", „putere", „cultură", „autodepășire", „optimism", „eternă reîntoarcere", „amor fati" stă ființa supraomului, a geniului nietzschean, care transcende epoca și spiritul romantic religios, evaziv, etic, problematic și viitorist, dar care nu a putut prinde rădăcini și nu a putut face școală. Criticile au venit fie din perspectivă romantică, fie mai ales din perspectiva teologică a creștinismului, fie din orientări de gîndire etică, a materialismului și democratismului. Simpatia venea numai din direcția *filosofiei vieții,* și numai în o anumită variantă. Dar oricare ar fi direcțiile de critică împotriva *supraomului,* atît de numeroase și atît de îndreptățite, cea care găsește un ecou unanim e lipsa de finalitate etică. Îndeobște geniul, în lumina capacității sale de sacrificiu, se aureolează mai totdeauna cu nimbul de martir. El presupune, chiar dacă se însingurează ca geniul romantic, o lume căreia îi oferă prinosul cunoașterilor sale. Nietzsche a tăiat însă geniului său cordonul care-l leagă de lume. Lucrul era observat încă în epocă, și vocea italianului Croce pare a fi destul de tăioasă, căci după cum spune : „Omul de geniu care-și dă aiere sau ajunge să fie înfățișat ca îndepărtat de umanitate își găsește pedeapsa devenind sau părînd întrucîtva ridicol. Așa este *geniul* din perioada romantică, așa este *supraomul* vremurilor noastre". [7]

Tendința de deseroizare a geniului e vizibilă întrucît în acțiunea lor geniile nu fac decît să ne descopere pe

[7] *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală,* Buc., Univers, 1970, pp. 88—89.

Scanned with OKEN Scanner

noi și aceasta datorită identității de natură între noi și ele ceea ce duce la concluzia că diferența nu e decît de ordinul cantității. Substituirea pe nedrept a diferenței cantitative cu o diferență aparent calitativă a dat naștere, după cum precizează Croce, la un cult al superstiției geniului, „uitîndu-se că genialitatea nu e ceva venit din cer, ci e umanitatea însăși". [8]

Din această perspectivă, filosoful italian abhoră și geniul văzut ca un produs al inconștientului, fie și pentru motivul că acest geniu va trebui să se prăbușească „din înălțarea lui deasupra omenirii pînă jos, dedesubtul ei" [9], și confirmă genialitatea intuitivă sau artistică, pentru că prin calitatea de a fi formă de activitate omenească este întotdeauna conștientă.

Desacralizînd conceptul de geniu era firesc ca să-i lărgească în schimb sfera de acțiune a acestuia. În dezacord cu Kant și Schopenhauer, Croce găsește patru forme ale genialității corespunzătoare domeniilor artei, științei, voinței morale sau eroice, și al „purei economicități". Și pentru că „geniul purei economicități" a trezit repulsie, nu fără oarecare rațiune s-a creat o categorie de *genii rele* sau de *genii ale răului*. „Geniul practic, pur economic, care nu se îndreaptă spre un scop rațional, nu poate să nu stîrnească o admirație amestecată cu spaimă". [10]

Plină de bun simț, interpretarea dată de Croce conceptului de geniu, deseroizantă și desacralizantă, deschide drumul interpretărilor ulterioare, care radicalizînd și absolutizînd unele idei ale filosofului amintit au deformat conceptul, mai ales în direcție naturalistă. Așa a apărut cartea lui Cesare Lombroso, *Omul de geniu* interesantă ca bază de discuție, dar controversată mai ales o dată cu reacția antilombrosiană a lui G. Séailles și J. Segond. Punctul de plecare lombrosian sprijinindu-se pe fiziologia geniului, căutînd explicarea univocă în patologie (nevrozele, mania, obsesiile, megalomania, vagabondaj, hipersensibilitate) a neglijat viața spirituală a

---

[8] *Ibid.*, p. 88.
[9] *Ibid.*, p. 89.
[10] *Ibid.*, p. 133.

Scanned with OKEN Scanner

geniului, sau acolo unde a urmărit luminile acesteia le-a pus sub explicația unui determinism forțat. Cauza și efectul determinîndu-se ca-n analizele de laborator. Autorul însuși a fost conștient de această culpabilitate, care echivala cu : „A tăia cu foarfecele analizei toate voalurile delicate, care înfrumusețează geniul în fața orgolioasei noastre mediocrități și a nu putea da în schimbul idolilor atît de veneraţi, decît surîsul înghețat al cinicului“. [11]

În sprijinul tezei sale adună citate încă din operele anticilor. Aristotel scos din ansamblul considerațiilor sale pare a trăi în secolul lui Lombroso. El e citat pentru considerația că unele persoane pot deveni poeți „sub influența accesului de congestie la cap“. Ajax e un nebun, Belerophon e un mizantrop. Platon anunțat pentru „ideea“ că delirul care emană de la divinitate e o binefacere, e completat de Democrit, care vedea poezia ca o condiție esențială a nebuniei, pentru ca ajungînd apoi la Diderot să deducă în acord cu acesta că amestecul de nebunie și sublim se datorește „à quelque dérangement périodique de la machine“.

Căutînd cauzele degenerescenței la geniu le găsește în celibat, „dissemblance“, precocitate, vagabondaj. Celibatarii, au fost printre alții Kant, Newton, Beethoven, Gassendi, Galileu, Descartes, Spinoza, Bayle, Leibniz, Hume, Leonardo da Vinci, Voltaire, Flaubert, Alfieri, Cavour, Pellico, Mazzini. Au fost și femei celibatare. În fenomenul de „dissemblance“ găsește neasemănarea în raport cu părinții, frații, conaționalii. Precocitatea e văzută tot ca o urmare a patologiei. Precoce au fost după Lombroso, Goethe, Mozart, Lamennais (cel care scrisese la 16 ani *Paroles d'un croyant),* Hugo, autorul lui *Bug Jargal* la 20 de ani, Weber, care a compus la 14 ani *Das Waldmädchen.* Listei s-ar putea adăuga Novalis și poate Eminescu. Vagabonzi geniali în cartea lui Lombroso apar : Alfieri, Byron, Leopardi, Musset, Lenau, Hölderlin. E ușor să-l introducem și pe Eminescu, copi-

[11] Paris, Alcan, 1889, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

lul sau adolescentul hoinar și pribeag în țară și străinătate. Apoi dubla personalitate printre alții a unui Klopstock, Goethe, hiperestezia, mai ales a unui Schopenhauer, amnezia lui Beethoven, originalitatea lui Goethe, căutarea cuvintelor speciale, ș.a.

Considerînd geniul drept caz clinic, Lombroso întreprinde și cercetarea formelor fruste de nevrose. Melancoliei i se dă evident o explicație fiziologică, chiar dacă e vorba de melancolia lui Goethe, deși acesta era recunoscut ca o fire echilibrată și „impasibilă". Galeria melancolicilor continuă cu Flaubert („Je ne suis pas fait pour jouir"), Chateaubriand, Rousseau, Lamartine, Mozart, Molière, Zimmermann. Fișei clinice i se adaugă atitudinea de solitudine și sentimentul nevrotic al îndoielii, ca să sfîrșească apoi cu lista oamenilor de geniu alienați în care au figurat Vico, Schumann, Gérard de Nerval, Baudelaire, Bolyai, Swift, Rousseau, Lenau, Hoffmann, Schopenhauer, Gogol. Așadar, cercetarea lombrosiană, care la timpul ei a atras atenția prin mulțimea curiozităților, nu a trecut fără indignarea acelei opinii care nu putea vedea în geniu o monstruozitate. Apariția în 1910 a cărții lui Gabriel Séailles, *Essais sur le Génie dans l'art* a însemnat în unele privințe revenirea la bunul simț al lui Benedetto Croce, de la care deviase Lombroso. Séailles reia ideea diferențierii de grad și nu de natură între genii și oamenii obișnuiți și sugerează utilitatea studierii geniului estetic, pentru motive ușor de înțeles. Ca și Croce, el lărgește sfera de activitate a geniului, atribuindu-i meritul de a forma ideile generale, căutarea legilor ordinei în succesiunea faptelor, sau aspirînd la armonia înțeleasă ca unitate în diversitate. Iar cît privește geniul artist, Séailles nu putea trece peste acea înzestrare cu care acesta dă viață gîndirii, sau în alți termeni dă frumusețe lumii. Cercetătorul francez corelează de asemenea, geniul cu progresul, întrucît geniul i-a apărut ca viața însăși, sau ca efort al individului spre existență și ființă. Concluzia e peste tot *a fi*.

Geniului artist îi revine în această suită și efortul de a organiza ideile, dîndu-le viața precum și a demonstra că imaginea e pe tot atît natură, pe cît spirit. Oricum,

Scanned with OKEN Scanner

și una și alta existînd sub înțelesul generic al mișcării, al unei duble mișcări ce stă sub semnul permanent al acelui *acquérir et dépenser*. Acțiunea la rîndu-i are nevoie de imaginație, căci omul înainte de a acționa își imaginează. Pasiunile nu pot decît să ofere spirit. Așadar, concepția și execuția în opera de geniu corespunde imaginației și mișcării, imaginația cerînd o idee care se metamorfozează în sentiment, și care devine în același timp principiu de acțiune și deci de progres. Toate acestea demonstrează antilombrosian că geniul prin activitatea sa spirituală nu e contra vieții, și că activitatea genială apare prin afirmarea vitalității, în puterea de organizare.

Limita cărții lui Séailles nu stă în faptul că omite caracterul social al geniului, cum s-a spus — deoarece e de înțeles că acceptînd progresul, direct sau indirect, pune în lumină sociabilitatea lui — ci în îngustarea problemei pînă la procesul de creație. Răspunsul lui Séailles la întrebarea, de unde vine energia geniului, lasă să se înțeleagă că această energie provine dintr-o cumulare de calități care depășește cantitativ omul de serie. Întrebarea care se naște și care stăruie, e dacă această cumulare cantitativă nu a dus la un salt în registrul calității ca să justifice efortul eugenic al speciei în mîndria de a crea geniul artistic.

Mai apropiat timpurilor noastre, mai sistematic și poate cu mai multă grijă de a evita sofisticarea, este cartea lui J. Segond, *Le problème du génie*, tipărită în 1930. Înainte de toate, geniul nu i-a apărut, eseistului în discuție, ca o realitate ce poate fi studiată după legile fizice și chimice. Ca și omul în genere, geniul cu atît mai mult a rămas pe mai departe „un inconnu". Și cu toate acestea misterul, sau enigma lui nu-l preocupă spre a confirma o cauzalitate mistică în care de altfel nici nu crede, ci mai curînd a justifica o intuiție proprie, aceea care-i dicta convingerea că numai *hazardul pur* este veritabila *maître de l'art* și că deci „geniul apare acolo unde devine obișnuită o putere superioară a hazardului". Se ivea, așadar, cu Jean Segond o nouă formulare a conceptului de geniu, sprijinită e drept la rîn-

Scanned with OKEN Scanner

du-i pe intuiția marilor poeți, care nedeliberat au formulat mai mult sau mai puțin fragmentar în contexte cu totul întîmplătoare. Astfel, Paul Valéry invita de „profiter de l'accident heureu" care-ți poate oferi inteligența secretă și ininteligibilă, capabilă de autonomie singulară și obscură specifice geniului. Dar Jean Segond nu se referă la acel hazard exterior egal tuturora, geniu sau negeniu, ci la hazardul interior, cel care nu se poate reconstitui biografic, nici cînd biograful încearcă formula sofisticată a biografiei interioare. Hazardul interior fiind în ordinea exemplelor acel „nu știu ce", care a făcut pe un Goethe să creeze celebra tragedie *Faust* văzînd mai întîi jocul marionetelor. Este vorba, fără dubiu, de un hazard personal al geniului ireductibil, al cărui mod de a fi e arta, „căci există o parte în fiece om care nu se simte vie decît creînd", sau într-o arguție cu drept de ecuație, „inventez, deci sînt". Invenția nu de dragul invenției, ci din imperative superior morale, care implică dăruirea altruistică. Astfel, deși formulată înaintea lui Segond, ideea de sacrificiu a geniului, e reluată sub noua categorie a *eroismului,* refăcînd o concepție mai veche, zdruncinată doar de apariția furtunoasă la sfîrșit de veac a lui Nietzsche. Autodepășirea de care vorbea și autorul *Übermensch*-ului este însă încununată de atitudinea eroică, aducînd în planul gîndirii și sensibilității umane înțelesul cel mai deplin al ideii de libertate ca independență nu numai de ceea ce e străin nouă, ci ca independență față chiar de noi înșine. Acest radicalism autonomic explică și fenomenul de „autocultură" a geniului și un anumit soi de aristocratism, care dezvăluie existența unui mit sub tăria căruia artistul ca și Narcis se caută pe sine, și numai cînd „geniul e realmente impersonalizat, nu va mai crea nimic, abolind plăcerea într-un fel de nirvana intelectuală".

Dar seria eseurilor privind problematica geniului nu încetează aici. Părăsind orizontul marilor gînditori, lucrările din perioada interbelică și cea următoare acesteia au sau în cel mai bun caz sfîrșesc prin a avea caracter eclectic ; reiau tema naturalistă a geniului. Pul-

Scanned with OKEN Scanner

verizate într-o epocă de diasporă eseistică își pierd puterea de atracție, devenind înainte ca tema geniului să iasă pe nedrept din sfera preocupărilor, din ce în ce mai evanescente.

2. PREOCUPĂRI ROMÂNEȘTI

Literatura română nu a fost în genere străină motivelor de mare circulație europeană, chiar dacă numai la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de al XIX-lea se iveau primele încercări moderne. Domeniul esteticii, care e-adevărat se dezvolta mai greu la noi, pînă către 1900, este oarecum în urmă față de fenomenul literar foarte receptiv. Nu vom înregistra în istoria noastră literară etape de lungă gestație ca în literaturile străine, dar nu vor fi absente înrîuririle ca și sincronice dictate de necesitatea de a exprima cel puțin conformități de ritm sufletesc cu literele din apusul Europei. Literatura clasicistă a lipsit sub forma reprezentativă a curentului atît de prestigios în Franța, dar nu au lipsit creațiile de acest gen. Iar primii noștri scriitori romantici au avut aprehensiune pentru motivul clasicist, și numai ultimele patru decenii ale secolului al XIX-lea radicalizează fenomenul romantic la noi. În acest context aparte, cu specificitatea istorică a unei relative întîrzieri, dar și cu o dorință de receptivitate ce a caracterizat mai multe generații de scriitori eminenți, literatura română se află în curentul european de idei. Nu surprinde astfel că ideea de geniu, captivantă prin natura ei, a interesat sub latura generalizării estetice, dar mai ales ca motiv de creație figurînd printre florile rare ale umanismului românesc la un Dimitrie Cantemir și circulînd apoi în cărțile populare. Era de așteptat ca în tranziția istorică de la enciclopedism la romantismul „progresiv“ și „regresiv“ să atragă atenția pentru același motiv al geniului, scriitori ca Ion Heliade Rădulescu, Bolliac, sau mai puțin cunoscutul Radu Ionescu.

Scanned with OKEN Scanner

După Unirea politică, spiritul românesc se orientează datorită „Junimii“ și personalității lui Titu Maiorescu spre o literatură în care imperativul estetic stă pe primul plan. În locul geniului politic, se afirmă geniul creator artist. Și cu toate că epoca „Junimii“ în ansamblul ei pare eclectică, direcția romantică este firul diriguitor sub semnul căruia va sta și ideea de geniu, teoretic la Maiorescu și Eminescu, practic la același Eminescu, sau la contemporanul său obnubilat Bodnărescu și luminosul Alecsandri. Antijunimist, dar avînd aceleași rădăcini romantice, uriașa personalitate a lui Hasdeu acoperă ea singură o etapă în evoluția ideii de geniu la noi caracteristică prin preocuparea pentru filosofia istoriei și mistica romantică. Etapa ultimei promisiuni romantice este a lui Macedonski situat la fruntariile celor două secole. Cu toate că mergînd înapoi în istorie distanța este mare de la Macedonski, al acestui moment, și D. Cantemir, cel ce trăia cu trei secole în urmă, să întîlnim la acesta ideea de geniu. Dialogurile marelui cărturar din *Divanul sau gîlceava înțeleptului cu lumea sau giudețul sufletului cu trupul* (1698) aduc de fapt în discuție conflictul mult comentat în alte forme și accepțiuni în secolele care urmau cu privire la cele două naturi, a geniului și a lumii în permanent conflict. Va fi stat în intenția lui D. Cantemir ca în *înțeleptul* care „joacă“ partea sufletului în duelul său cu *lumea* aflată în rolul materiei, să fi meditat la însuși destinul geniului prins în orice timp de fatalitatea acestei dualități ? Modul cum rezolvă „gîlceava“ sau „giudețul“ vine din direcția creștină a luptei dintre păcat și trăirea mistică cu soluții care merg în sensul modernizării și laicizării gîndirii. Transpus în ecuația geniului, *înțeleptul* lui Cantemir, spre deosebire de cel al lui Filip Solitarul din *Dioptra* se încadrează lumii asemănător geniului creator în acțiunea de divinizare a lumii. În unele privințe, romanticii de mai tîrziu se vor fi regăsit în paginile înțeleptului care trăiește sentimentul deșertăciunii și care are viziunea lumilor apuse fără urmă, după cum îi dăduse expresie numai Volney cu atîta timp mai tîrziu.

Dar dacă geniul la acest scriitor stă învăluit în dilematica intenționalitate a artistului, în schimb, în *Is-*

Scanned with OKEN Scanner

toria ieroglifică alegoria Inorogului nu mai ascunde această realitate și, cu toate că punctul de plecare în construirea simbolului de Inorog stă tot în dualitatea suflet-materie, demersul dezvăluia nostalgia marelui cărturar pentru acel om în asemănare cu care poate numai geniul păstrează cunoașterea nemijlocită „din contemplarea și bucuria participării la întreg". [12] Inorogului împrumutîndu-i-se simbolic calitățile geniului, apar în alcătuirea mitologică de mult uitată spiritul de independență și libertate și modelarea sufletească unitară sprijinită pe echilibru și uniune interioară, într-un cuvînt natura androginizată a geniului. Excepționalitatea și unicitatea lui găsesc astfel expresie în lumea măștilor animaliere cu care lucrează simbolistica lui Cantemir. În cornul Inorogului, Cantemir a turnat balsamul izbăvitor asemenea cîntecului lui Orfeu „...aluzia este străvezie la alt animal care în tradiția elină împlinește un rost asemănător: centaurul Chiron ce sihăstrește în munții prăpăstioși asemeni Inorogului și împlinește același rost de inițiator; lui îi sînt încredințați eroii pentru bună creștere; inițiere (fiind) spre bine, spre virtutea de temei în orînduirea firii, binelui și frumosului" [13] pentru că în Inorog a pus Cantemir să se deschidă ochiul interior al geniului care privea pe deasupra timpului. Astfel, comentatorii scoțînd de sub cheia romanului și de sub trucajul fabulei pe însuși prințul, acel prinț comparabil numai cu Lorenzo de Medici, au văzut nu numai mitul personal al scriitorului, ci geniul confruntat de vreme.

De la Cantemir, însă, aproape un secol, geniile, ca obiect de studiu sau poezie, lipsesc din literatura românească. Numai literatura populară care circulă în secolul al XVIII-lea păstrează amintirea celui mai mare geniu militar Alexandru cel Mare. În schimb, primele decenii din secolul al XIX-lea făcînd tranziția de la enciclopedism la romantism, aduc în persoana lui Ion Heliade Rădulescu, scriitorul captat de toată suprafața

---

[12] Vezi Ioan Alexandru, *Inorogul de Crivăț*, în *Analele Universității București* (Limbă și literatură), XXII, 2, 1973, p. 51.
[13] *Ibid.*, p. 52.

Scanned with OKEN Scanner

problemelor epocii, interesul pentru problema geniului. Astfel, în 1831, cînd traduce un manual de poetică *Regulele sau gramatica poeziei*, care nu-i decît *Cours de littérature, d'histoire et de philosophie, extraits de nos meilleurs ouvrages*, par M. l'abbé de Lévizac et M. Moysant, conservateur de la bibliothèque de Cahen, et rédigés sur un plan entièrement neuf, plus simple et plus méthodique, par un ancien professeur de l'Académie de Paris, précédés d'un discours sur la littérature, Paris, 1874, în introducere menționează după Marmontel despre *duh, geniu, gust* și *talent*. Interesantă pare ideea care venea de altfel de la Condillac că „geniul legiuiește limba". Ca și la Condillac în *Essais sur l'origine des connaissances humaines*, geniul limbii începe să se formeze după geniul popoarelor, dar nu se desăvîrșește decît prin concursul marilor poeți („De tous les écrivains c'est chez les poétes le génie des langues s'exprime le plus vivement"). Localizînd problema, Heliade semnalează prezența geniului în cîntecele populare, „în doinele culese de excelentul și grațiosul poet V. Alecsandri. Acesta a străbătut prin toate legendele sau basmele populare ale României în care o peană ca a lui Victor Hugo și-ar colora și varia cu atîta putere și originalitate stilul său". Acest geniu care a conservat limba de șaptesprezece secole, a veghiat la traducerea cărților bisericești. „El a condus, precizează Heliade, peana Văcărești-lor, Donicilor, Bălăcești lor Costache, Alexandreștilor, Bolintinenilor, proza Negruzzilor și a Boleacilor ; a oratorilor Adunării generale, ca Bibești, Sturzi, Ghici, Ioan Ionești etc. Acest geniu a inspirat pe Danielii Scavenski, pe Mămuleni și însuși pe Panii Anton". Remarcînd apoi rolul *geniului limbii* în formarea tradiției poporului, Heliade surprinde puterea de universalitate, căci „acest geniu se identifică cu toate langajele, cu toate limbile și antice și moderne, cu toate epochele, poate reproduce langajul primitiv al eroilor homerici și al Cavalerului Tristei Figuri de la Mancia ; se poate sui pînă la Iehovah al lui David și la Ezechiel, și descinde pînă la tartarea trombă a lui Tasso ; și cu lacrimile în ochi la sentimentalismul lamartinian, să se umfle de rîs la bravura lui Solcan". Această omniprezență spațială și temporală pre-

Scanned with OKEN Scanner

supune imensa posibilitate ce o are limba în fenomenul de înmagazinare a literaturii, ideea de intercondiționare a geniului, care legiuiește limba, cu geniul care legiuiește literatura. Desăvîrșirea limbii numai cu concursul marilor poeți, aducea în lumină preocuparea față de individualitatea creatoare a poetului. Heliade nu compune însă o teorie sistematică a geniului. Studiul despre *Geniul limbilor în genere și al celei române în parte* nu se ridică deasupra considerațiilor cunoscute. Există de altfel o predilecție a teoreticianului din *Echilibrul între antiteze* de a eticheta cu titlul de *geniu* pe sfinți, arhangheli și serafi. Weltanschauung-ul eliadesc se poate deduce și din această terminologie. Viziunea sa teologică asupra lumii se dezvăluia însă pe tot atît din arhitecturarea operei literare, ca și din cultivarea unor convingeri religioase în linia misticii romantice. Astfel, în poemul *Serafimul și heruvimul sau mîngîierea conștiinței și mustrarea cugetului,* ca și în *Visul,* ne întîmpină crezul romantic al evoluției omenirii și individului. Poemele amintite par a fi răspuns la întrebarea subtextuală : Spre ce evoluează omul ? Serafimii și heruvimii nu sînt aduși pe glie ca în poezia gîndiristă. Ei rămîn un model transcendental al evoluției umane, iar geniul care se confundă cu aceștia se subînțelege că transcende lumea. În *Echilibrul între antiteze* recomanda să se aducă pe scenă „duhoarele infernale răsculîndu-se asupra geniilor și virtuților cerești", spre a se face „o comedie în adevăr divină...". Și nu ne surprinde medievalismul poetului care gîndește geniul artist ca pe un „mesia" venit din cer pentru a salvgarda omenirea și a o duce spre progres. Un asemenea „mesia", sau un asemenea „arhanghel" a fost și poetul german Schiller :

> Mai mult decît eroic ți-a fost, Schiller asaltul :
> O luptă de arhanghel, triumful de martir.

În tehnica poeziei, autorul, cînd clasic, cînd romantic, pendulînd între cele două registre, „accentuează factorul imaginativ, dar reține totodată și nota intelectuală", iar geniului creator, în ipostaza poetului, îi cere, ca și

Scanned with OKEN Scanner

Hegel, acea însuflețire dată de inspirație și eliberată apoi, așa cum pretindea și Kant, de rațiunea cenzurativă și modelatoare. Așadar, cultul geniului la Heliade nu sfîrșește prin a se cristaliza numai ca simplu motiv artistic. El dă posibilitatea studierii Weltanschauung-ului poetic pentru a cărui configurație istorici literari ca D. Popovici asociază și tema titanismului ; c-un oarecare risc, căci mitologia greco-romană pe care o suscită titanismul și mitologia creștină cu care e asociat geniul lui Heliade sînt în ultimă analiză incompatibile. Conceptul de geniu la Heliade dezvăluie fără echivoc un Weltanschauung creștin, medieval pînă la evlavie și transcendental fără demersuri prometeice, cinic, iar în gîndirea sa socială mesianic și utopic. Din acest punct de vedere romantismul său ia coloratura unui „romantism regresiv", în antiteză cu atitudinea cetățenească a poetului de la 1848, ceea ce nu se întîmplă la un poet ca Cezar Bolliac, unde valorile se stabilesc într-un raport de congruență. Dar ceea ce este uneori specific mai ales momentului literar postpașoptist este atitudinea duală a scriitorilor ; pe de o parte luciditate, deliberare și program la nivel teoretic, purtînd însemnele unui romantism progresiv, pe de altă parte fantezie debordantă, vag sentimental, desuniune interioară, depresiune sufletească, neaderență la viață — cu toatele de un „romantism regresiv". În parte, această situație se verifică și cu Eminescu, dar pînă la el, unul dintre poeții, e-adevărat minori, unde ideea de geniu e deliberată teoretic și artistic, e mai puțin cunoscutul Radu Ionescu, care în ale sale *Cînturi intime* (1854) introduce poemul de vădită sentimentalitate romantică, *Geniul abisului*. Starea de spirit a eroului este cea cunoscută din poezia lui Cîrlova sau Alexandrescu, numai că aici meditația asupra suferințelor lumii și zădărniciei vieții e accentuată și de conștiința angoasată a plasamentului nostru cosmic, căci omul situat între două infinituri :

Asupra-mi infinitul
Sub mine un abis

cade pradă incurabilelor deprimări. Dar mai presus de toate este dorința geniului de a schimba lumea în di-

Scanned with OKEN Scanner

mensiunile ei cosmice însoțită de conștiința îndurerată a imposibilității acestei tentative :

Dorința mă consumă, dorința de a face
Ce geniu-mi o lume, dar toate sînt nimic ;
Puterea îmi lipsește, rog cerul, dar el tace ;
Atunce cu durere eu văz cît sînt de mic.

Cutezînd și eșuînd în cutezanța sa, eroul suferă și suferința lui înseamnă nu numai devitalizare, ci și neantizarea „genialității" și „focului sacru" :

Și geniu și foc sacru ce-mi fură de sus date,
De multe suferințe s-au stins, m-au părăsit.

Apelul la geniul abisului ca la un geniu al pămîntului, al tenebrelor, rămîne fără rezultat. Aceasta spulberă și speranța în posibilitatea salvării prin moarte eternizînd conștiința agonică a unei damnațiuni romantice.

În 1861, același poet publica *Principiile criticii* [14] în care geniul, redus kantian la sfera artistică, era definit ca model de perfecțiune și de sublim. Argutia pornește de la diferențierea fenomenului artistic de cel științific, făcută cu citate din Hegel : „Arta, zice Hegel în estetica sa, este o producțiune a activității omenești, o creațiune a spiritului. Spre deosebire de știință pentru că este un fruct al inspirațiunii, iar nu al reflexiunii. Sub acest raport nu se poate nici inventa nici transmite, este un dar al geniului și nimic nu poate înlocui talentul în arte". [15] Iar darul geniului de care vorbește e dominat de imaginație, care la rîndu-i e un dar divin al naturii. Se vede astfel că înainte de Titu Maiorescu, care fundamentează definiția hegeliană a artei în conștiința estetică românească, Radu Ionescu joacă rolul unui deschizător de drum. Astfel, funcția de a reprezenta idei în formă sensibilă cu ajutorul imaginilor, misiune idea-

[14] *Revista română*, mai 1861, vol. I.
[15] *Ibid.*, p. 120.

Scanned with OKEN Scanner

lizatoare a poeziei, sînt la el ca și la Hegel condiția artei, dar și a geniului în același timp : „Toate operele cele mari ale artei, care au deșteptat entuziasmul mai multor secule, au avut fericirea să ajungă prin puterea geniului la espresiunea acestui ideal care există în sufletul oricărui mare artist“.[16] Ca și Maiorescu de mai tîrziu, Radu Ionescu pune originalitatea artistului și deci a geniului în sfera estetică, atrăgînd atenția încă de pe acum cu privire la „condiția materială“ a poeziei, fără însă a aduce în discuție cea de a doua condiție *sine qua non*, numită de Maiorescu „condiția ideală a poeziei“. Importantă apare în altă ordine de idei, formula de „geniu al poporului“ frecventă ulterior la Eminescu, de unde convingerea că pe lîngă geniul cunoscut ca individualitate de excepție prin creația sa, există un geniu al colectivității, un Volksgeist. Și pe cînd poezia lirică exprimă mai ales Weltanschauung-ul individual, în care se poate regăsi și lumea, poezia epică ne ocazionează întîlnirea cu istoria, religia, obiceiurile, pasiunile, într-un cuvînt cu caracterul geniului poporului respectiv. Este ceea ce estetica romantică urmărea prin anexarea la tezaurul artistic al creației populare, inițiată în Germania de Herder, și care corespundea spiritului romantic admirator al „naivității sentimentale“ nealterată de reflexia rece și speculativă. Acesta era și drumul pe care „Junimea“ cu mentorul ei Titu Maiorescu l-a impus o dată cu publicarea studiului *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, baza acelei estetici normative, care va rămîne îndrumar artistic atît pentru epoca maioresciană, cît și pentru cele trei generații succesive postmaioresciene. Suflul nou al acestei estetici corespundea dezvoltării noastre culturale în sensul recunoașterii ca necesitate, și în același timp estetica maioresciană a fost în măsură să realizeze sincronizarea culturii cu marile curente de idei ale Apusului. Condiția materială a poeziei a cerut geniului artist supunerea inspirației la criteriile rațiunii, fără ca totuși să-și abandoneze rolul ei primordial. Autoritatea hegeliană era recunoscută atît în condi-

[16] *Ibid.*, p. 122.

Scanned with OKEN Scanner

ția materială, cît și în condiția ideală a poeziei. Și totuși, natura intimă a geniului nu se dezvăluia sub luminile filosofiei hegeliene, încît Maiorescu a simțit nevoia să aducă sub unghiul comentariilor sale preceptele filosofiei schopenhaueriene, cu care de altfel justifica contemplarea artistică drept una din posibilitățile de evitare temporară a voinței generatoare de suferință, prin atitudinea de înălțare impersonală. Punctul de vedere schopenhauerian se dovedea a fi, o dată în plus, salutar pentru că venea în acord deplin cu modul de a fi al unui poet căruia contemporaneitatea i-a recunoscut geniul. Încît în 1889 Maiorescu făcea o demonstrație schopenhauerianã a ideii de geniu pe materialul viu oferit de biografia marelui poet.[17] Geniul eminescian apărea astfel ca geniu înăscut: „Ce a fost și ce a devenit Eminescu este rezultatul geniului său înăscut, care era prea puternic în a sa proprie ființă încît să-l fi abătut vreun contact cu lumea de la drumul său firesc". Eminescu ar fi rămas același ori în ce țară s-ar fi născut, oricîtă avere ar fi avut, orice funcție ar fi deținut și oricare i-ar fi fost viața sentimentală. Desigur în fața unei asemenea constatări pălesc toate modurile adiacente ale comentariului biografic, rămînînd în luminile cele mai clare ale evidenței realitatea „de o covîrșitoare inteligență" a poetului „ajutată de o memorie căreia nimic din cele ce-și întipărise vreodată nu-i mai scăpa (nici chiar în epoca alienației declarate), încît lumea în care trăia el după firea lui și fără nici o silă, era aproape exclusiv lumea ideilor generale".

Absent și refractar celor ce se întîmplă în zona lumii fenomenale, Eminescu i-a apărut marelui critic, cu „naivitatea unui geniu cuprins de lumea ideală, pentru care orice coborîre în lumea convențională era o supărare și o nepotrivire firească". Convins fiind poetul de adevărul filosofiei schopenhaueriene, pesimismul acesteia nu a fost niciodată corelat cu soarta sa particulară, ci a fost eterizat sub forma mai senină a melancoliei pentru soarta omenirii îndeobște. Seninătatea abstractă, iată nota lui caracteristică în melancolie, ca și în veselie. În iubire, precizează Maiorescu, voind a demonstra modul

---

[17] *Eminescu și poeziile lui.*

Scanned with OKEN Scanner

de a fi eminescian nu ca un rezultat livresc al filosofiei schopenhaueriene, ci ca o verificare practică a acestei gîndiri, Eminescu nu „vedea în femeia iubită decît copia imperfectă a unui prototip nerealizabil. Îl iubea întîmplătoarea copie sau îl părăsea, tot copie rămînea, și el, cu melancolia impersonală își căuta refugiul într-o lume mai potrivită cu el, în lumea cugetării și a poeziei". [18] Ca geniu, Eminescu a intuit adevărul după care poetul nu trăiește din ideea rece, ci din ideea emoțională, și a devenit „un om al timpului modern", sincronizîndu-se cu nivelul culturii europene, asimilînd și metamorfozînd. Cît privește relația geniului cu poporul, al cărui suflet l-a exprimat, suferința geniului trecută prin farmecul expresiei, devenită deci artă, nu putea fi mai prejos de poezia populară a doinei : „Această scăpare a suferinței mute prin farmecul exprimării este binefacerea ce o revarsă poetul de geniu asupra oamenilor ce-l ascultă, poezia lui devine o parte integrantă a sufletului lor, și el trăiește de acum înainte în viața poporului său". [19]

Aceeași biografie care este mai întîi a geniului de oriunde și oricînd, filtrată prin adevărurile schopenhaueriene străbate impersonal la suprafața versului eminescian ca o definiție : „O genii, ce cu umbra pămîntul îl sfințiți, / Trecînd atît de singuri prin secolii robiți, / Sînteți ca acei medici miloși și blînzi în viață / Ce parcă n-au alt bolnav decît pe cel de față. / Oricui sunteți prieteni, dar și oricui îi pare / Că numai pentru dînsul ați fost în lumea mare. / În orice veac trăirăți neîncetățeniți, / Și totuși nici într-unul străini nu o să fiți, / Căci lamura vieții ați strîns-o cu-ngrijire / Și dîndu-i acea haină de neîmbătrînire, / Oricît se schimbe lumea,

---

[18] *Ibid.*, p. 465.

[19] *Ibid.*, p. 466. Aceeași intuiție a avut-o și Veronica Micle, cînd într-una din poeziile sale *Lui X*, apărută în volumul din 1887 tipărit la Editura Heiman, spunea : „Geniul tău, planează-n lume ! Lasă-mă în prada sorții, / Și numai din depărtare cînd și cînd să te privesc, / Martora măririi tale să fiu pîn'la pragul morții / Și ca pe-o minune-n taină să te-ador să te slăvesc."

Scanned with OKEN Scanner

de scade ori de crește. / În dreapta-va oglindă de-apururi se găsește" *(Ca o făclie)*.

Dar lîngă această definiție a geniului dată în 1872, figurează mai tardiva precizare aflată în una din variantele *Luceafărului*, unde se sublimează marele adevăr după care nemurirea se cîștigă numai cu prețul celei mai tragice existențe, căci „dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de simpla uitare, pe de altă parte, însă, pe pămînt nu e capabil de a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc". Se află în aceste definiții întreaga gîndire filosofică romantică, pe care Eminescu o recompune din perspectiva sensibilității sale creatoare, a acelei sensibilități geniale în afara mecanicii sociale, fie ea pașoptistă sau junimistă. În felul acesta, conceptul de geniu în definiția integratoare a lui Eminescu, se eliberează de fatalitatea istorică a epocii, croindu-și drum spre universalitate.

Nu același fenomen caracterizează ideea de geniu la Samson Bodnărescu. Mai prins în epocă și în filosofia germană a timpului aduce în literatura sa precepte ale gîndirii nietzscheene. Nu trebuie să surprindă acest lucru, căci autorul „supraomului" mult timp și-a declarat descendența din Schopenhauer, care cucerise conștiința filosofică a Europei. Dar tocmai cantonarea într-o singură filosofie, o regăsire numai intelectuală și nu afectivă a însemnat fără dubiu, îngustarea în ultimă analiză a conceptului de geniu. Numai firea singuratică a poetului, mai ales după retragerea din Iași, în urma căderii guvernului Catargiu, poate explica *per contrarium* aderența la „supraomul" lui Nietzsche, atitudine pe care bucovineanul nu o declară, dar pe care manuscrisele publicate postum o dezvăluie. *Anticristul* lui Nietzsche i-a sugerat poetului eventualitatea creării unui *Faust*, într-un decor, de tradiție și mitologie cu toatele autohtone și actualizate, lucrare dramatică neterminată și asupra căreia nu se pot lansa judecăți definitorii. Și totuși, conceptul de geniu în *Anticristul* lui Bodnărescu, reeditează atitudinea păgînă, punînd în circulație o mitologie creștină în care s-a produs o radicală răsturnare de valori. Asistăm așadar, la un fenomen de desacralizare a

Scanned with OKEN Scanner

mitului creștin, la o moarte a lui Dumnezeu și la abilitarea forțelor răzvrătite și negatoare, care în ordinea socială se atașează celor nedreptățiți. Anticristul, așa ni-l prezintă Bodnărescu, este un filosof care crede în acțiune și în „voința de putere". Infirmînd dogmele creștine, proslăvind dualismul lumii, îmbrățișează liberul arbitru, dizolvă ideea de destin și declară o nouă forță, a voinței proprii, libertară și iconoclastă.

ANTICRIST

(singur)

Acum învinge ceriul, acuma iadu-nvinge
În lupta ce-ntre bine și între rău se-nclnge.
Și-așa se tot urmează vedenii pe vedenii.
Neadormita gloată în mintea mea ține denii.
Cățindu-și mîntuirea, a cării neființă
Cristos a întrupat-o în sarbătă credință ;
Iar filosofii sarbăzi au dizvălit sisteme
Cercînd distăinuirea adîncilor probleme,
Și cîte poți cu gîndul și-n minte să-ntrupezi,
Le-au așternut sărmanii drept sigure dovezi
Ei dualismul lumii nu pot să-l înțeleagă
Și existența toată de-nchipuiri o leagă ;
Geneza cea hazlie, cum neamul cel german
Ființa și-a luat-o în capul „neuei stan"
E mult mai prețuită prin farmecul cu șic,
Decît genezei care fac lumea din nimic.
Puterea ce ne-mpinge la pace și război
Își are începutul în inima din noi,
Și numai feliul luptei rămîne a-l direge,
Ce-i rău, ce-i bun, din toate ca să se poat-alege ;
A-l istovi pe unul, pe altul a-l stîrpi,
Puterea cea morală în noi am nimici.
Dar cine stăpînește și duce frîu-n mînă,
Să nu s-abată omul din drumul spre destin ?
Aice e-ntrebarea de care toți se leagă,
Stricata omenire ce vreu să o direagă.
Și unii cu mîndrie popoarele învață
Că după moarte vine o vecinică viață.

Scanned with OKEN Scanner

Ce teză, ce geneză... te sparii de grișită !
Ea trebuie să fie prin adevăr zdrobită !
Așa stă scris să fie a omenirii soarte :
„Lumina conștiinței se stinge după moarte".
„Prăsîla viitoare lumina-i din lumină",
Aceasta-i cea mai naltă și vrednică doctrină.
(E adevărul sacru de erezie gol,
Păstrat creștinătății în sfîntul ei simbol.)
Și alții și iar alții făgăduiesc ușor,
Și rai și fericire sărmanului popor.
O, da, ce n-ai e ieftin ; dar prețul pentru care
Vînd ei această marfă e nentrecut de mare.
Viața de aice e prea puțin să dăm,
Că doar pe cealaltă s-o dobîndim putem.
Din lumea acestora voi rupe-a cîrmei frîie,
Și-oi face omenirea destinul să și-l mîie ;
Și ca să poată lesne străbate și pricepe,
Cu lumea-așa cum este eu studiul l-oi începe.

Acțiunea dramei inspiră finalmente încrederea în idealul și progresul umanității, prezentă mai ales în gestul întoarcerii Anticristului către lume, care estetic găsește motivație în habitudinea romantică încă neînlăturată spre sfîrșitul secolului, de a face din geniul răzvrătit și apostat un exponent al mulțimilor.

Ca și Bodnărescu, Alecsandri a cultivat ideea de geniu în limitele literaturii fără ca să ajungă la generalizarea teoretic-estetică, de astă dată mai aproape de spiritul „Junimii", prin preferința subtextuală pentru frumos și pentru creatorul de frumos. Și totuși mai departe de spiritul grupării al cărui suflet a fost, prin temperamentul său latin, prin luminozitatea sa de om al Sudului, prin deliberata absență a angajării filosofice și prin distanța pe care cu grijă a păstrat-o între el și cețurile metafizicii germane. La un poet militant, dar degajat în intimități calme și rustice, cum a fost Alecsandri, de un romantism „progresiv", într-o perioadă cînd voluptatea durerii era la modă, expresia capătă o siguranță clasică. Acestea vor fi trebuit să fie cadrele mult aurite în care bardul să fi așezat icoana celor doi poeți, Horațiu și Ovidiu.

Scanned with OKEN Scanner

Apariția lui Horațiu ca geniu al poeziei în *Fîntîna Blanduziei*, a ocazionat pe drept opiniei publice părerea acreditată și azi că ne aflăm în fața unei teribile metafore, sub al cărei înveliș stă însăși personalitatea lui Alecsandri, mitul personal al poetului. G. Călinescu, de altfel conchidea : „Alecsandri a crezut că scrie drama sa". Lucru credibil, căci la vîrsta cînd această dramă era redactată, poetul deși încununat de glorie, avea de luptat împotriva rivalilor literari și mai presus împotriva fatalității timpului. Cu aceste puncte de plecare în biografie, ideea de geniu se încorporează aici în o nuanță artistică nouă, care reiese din marile gesturi simbolice ale dramei, căci Geta care refuză iubirea lui Horațiu, o dragoste trecătoare, este aceea care găsește în schimb, manuscrisul pierdut al *Artei poetice*. E în aceasta sugestia după care fenomenalul e substituit în ordinea valorilor de realitățile perene, care țin de natura geniului și care pun pe poetul angoasat de tirania timpului în lumina valorilor eterne. Drama *Ovidiu* fiind geamănă *Fîntînii Blanduziei*, înseamnă totuși o valorificare a geniului din perspective diferite. Geniul artist nu poate intra în competiție cu geniul politic, deși aristocrația Romei ridica pe poet într-o epocă de înflorire imperială la înălțimea piedestalului lui Cezar. Această nostalgie de a uni două imperii, cel politic și cel poetic, este starea de spirit genială a lui Ovidiu, care exilat la Tomis se vede profetic ca primul pioner roman al unei viitoare Românii. O adevărată apoteoză istorică în care un poet roman de geniu era chemat să deschidă căile destinului nostru politic.

Drama geniului la V. Alecsandri, poet romantic și personalitate de prim rang a „Junimii", atrage atenția și asupra confruntării pe plan literar la noi a cel puțin două direcții, cea sub semnul căreia a stat orientarea cosmopolită, din care nu excepta „Junimea", și direcția lui Bălcescu, Kogălniceanu, Russo și Eminescu de adîncire a particularului și a elementului local. Unde se situează în general Alecsandri, și ce rol joacă drama geniului la el e întrebarea la care ne răspunde însăși opera poetului, căci ea a fost rezultatul, cum spune, cu multă

Scanned with OKEN Scanner

profunzime D. Popovici, celei „mai dramatice aventuri pe care le cunosc literaturile lumii", însemnînd „cea mai patetică luptă dintre local și universal pe care o cunoaște literatura română". [20] Ciclurile de poezii, cu toatele își au obiectul în particularul românesc, teatrul comic asemenea. Numai proza, prin *Buchetiera de la Florența*, *Dridri* și *Călătorie în Africa* exceptează, pe cînd drama, în special cea care cultivă motivul geniului înfățișează tocmai alternanța între chemarea poetului pentru valorile universale și cosmopolite în sensul mai vechi dat de enciclopedism, sau în sensul mai nou dat de scriitorii romantici timpurii și localizarea romantică în particularul românesc. Drama geniului la Horațiu și la Ovidiu este universală și numai amintirea latinității unui destin, sau cum e cazul lui Ovidiu amintirea unui destin legat de locurile noastre atestă preocuparea bardului pentru particular și local. Într-o epocă de mari tentații cosmopolite irezistibile pasiunii romantice pentru universal, meritul lui Alecsandri a stat în aceea că a adus printre altele drama geniului care fatal implica universalitatea la deriva preocupării locale și a interesului pentru explorarea particularului autohton. Prin aceasta, spiritul junimist se dovedea necuprinzător pentru exigențele epocii, încît noile orientări, cel mai adesea, polemice „Junimii" au avut menirea să împlinească prin jocul dialectic al evenimentelor istoria noastră culturală din a doua jumătate a veacului trecut. Nu surprinde astfel apariția personalității hasdeene cu rădăcinile adînci în același sol romantic, elaborînd o filosofie a istoriei bazată pe ideea de geniu, sau în momentele crepusculare abandonîndu-se cu totul misticii romantice. Trebuie să fi aflat mai întîi în propria-i chemare forțele geniului spre a putea crede că acesta e în stare să se ridice și să stăvilească forțele naturii, căci după cum spune : „nu numai originea națională, nu numai forma de guvernămînt bună sau rea, ci chiar o singură idee mare zguduind cu energie tot organismul uman, poate să paralizeze acțiunea climei". [21]

---

[20] *Romantismul românesc*, Edit. Tineretului, Buc., 1969, p. 490.
[21] *Istoria critică a Românilor*, Buc., Imprimeriile statului, p. 178.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, consideră că nu există nici o țară oricît de vitreg i-ar fi destinul, să nu fie posibil „a se naște rara excepțiune a unui om mare", căci pretutindenea se poate întîmpla un loc „în care la un moment dat să concurgă toate elementele unei asemenea eventualități". „Corsica — afirmă Hasdeu — a produs pe un Bonaparte. Trufașă de două milenii de a fi fost leagănul unui Alexandru, Macedonia o să mai doarmă poate într-o perfectă stîrpiciune alte două milenii". [22] Dar ceea ce-l entuziasmează pe autorul lui *Răzvan și Vidra* este mai presus de toate convingerea că geniul, ca forță a naturii, poate depăși natura însăși : „E sigur că nu toate țările dau pe Mahomezi, pe Bonaparți, pe Alexandri, pe Cinghezhani, doar oameni mari după măsura timpului și a locului nu au lipsit mai nicăieri și mai nicăieri n-au rămas necombătute de către dînșii imediat sau indirect, într-un mod mai mult sau mai puțin durabil, pretențiile pămîntului asupra poporului". [23]

În filosofia istoriei, Hasdeu aduce noțiunea de *selecțiune providențială*, care explică apariția oamenilor superiori (geniile). Dar *selecționarea providențială* nu distruge liberul arbitru uman și nu înlătură responsabilitatea morală". [24] Atît una cît și alta sînt posibile, dar nu necesare. Văzînd în progresul omenirii o lege, aceeași *selecție providențială* nu impune totuși omenirii o direcție. Importantă și necesară e numai propulsia continuă spre progres. Astfel, „un singur geniu împinge înainte un popor întreg, tot astfel un singur popor, o singură ginte, împinge înainte umanitatea". Punctul de vedere hasdeian nu e departe de cel hegelian, căci ideea universală trecînd în lume și alcătuind istoria, joacă rol de propulsor spre progres prin apariția geniilor. Prezența liberului arbitru ce presupune acceptarea sau neacceptarea progresului neputînd stopa finalitatea lui mai timpurie sau mai tîrzie, marchează una din marile șanse ale omenirii legată de realitatea posibilităților ce-i sînt oferite. Această idee

---

[22] *Ibid.*
[23] *Ibid.*, p. 179.
[24] *Ibid.*, p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

care a captat conștiința filosofică modernă și contemporană, a făcut carieră la un gînditor ca Heidegger în filosofia căruia *posibilismul* joacă un rol fundamental. Omul, în accepția acestei înțelegeri, poate fi definit numai ca perspectivă a posibilității lui promițătoare : *Ich bin was ich werde*. Dar prima conștiință care după cea providențială ne pune la îndemînă gama posibilităților diverse e conștiința geniului.

Ideea de geniu la Hasdeu trecînd din studiul istoric în poezie și eseu se adîncește în o adevărată mistică romantică. Unele versuri, extasiante imnuri cîntate divinității, ca în poezia *Dumnezeu*, amintesc de ideea progresului văzută ca realitate a devenirii umane în scara evoluției biologice darwiniste și dincolo de aceasta în saltul spre spiritualitate.[25] În aceeași ordine de idei, studiul său ca introducere la *Sic cogito* adîncește gîndirea hartmanniană a *inconștientului*, depășind-o. Amendamentul de substanță venea din înțelegerea *inconștientului* ca eternitate, și deci cu drept de viețuire și după moartea individului. Spiritualismul hasdeian ar fi devenit un nonsens în ipostaza hartmanniană a individului care trăiește numai pe durata unei singure vieți, pentru că această viață nu poate să rezolve menirea și utilitatea Inconștientului. Revenind la geniu, Hasdeu, teoreticianul din domeniul filosofiei istoriei, nu putea primi decît polemic aversiunea naturalistă a sfîrșitului de veac față de valorile spiritualității, încît geniul ca deținător în primul rînd al acestor valori nu putea fi pe drept o „nebunie“ cum apărea în comentariile naturaliste. Ideea de geniu care pare a fi la Hasdeu un laitmotiv, îl acompaniază permanent în bizara și totuși sublima carte, unde încearcă să justifice filosofic mediumnitatea. Sub ochii cititorului se compune treptat o *teorie a limitelor și a desmărginirii*, care convinge și încîntă : „Întunericul e marginea luminii, răul e marginea binelui, urîtul e marginea frumosului, minciuna e marginea adevărului,

---

[25] Poetul singur știe, extaticul prin care / În jos zîmbește cerul, pămîntul plînge-n sus ; / Și el plăpînda harpă, vibrează totodată / „Cu Dumnezeu — iubirea și cu iubirea — om...“

Scanned with OKEN Scanner

strîmbătatea e marginea dreptății, prostia e marginea minții, o margine îngustă sau mai largă după împrejurări, dar orice „nu“ este o margine pînă la care poate să înainteze „da“ nu este decît o margine, o nevoie a firii celei mărginite a lumilor, a ființelor din univers, și dispare acolo unde nu sînt margini“. [26] Nimic din ceea ce există nu e rău, ceea ce ni se pare rău e numai o limită, de unde tendința de multe ori desnădăjduită a omului, de a trece dincolo de limite, de a se desmărgini. Desmărginirea ar fi cel mai sigur drum spre ideal. Oricui e accesibil, iar geniului în mod deosebit prin marea sa capacitate de suferință și de dăruire.

Convingerea că la baza lumii stă legea unei evoluții continui și a unui progres infinit, l-a dus firesc la concluzia imperisabilității eului „pe care nici o moarte nu-l poate nimici“. Desmărginirea ne apropie de eul nostru, adică de eternitate. „Ca să mănînci moartea, cum spune Shakespeare, moartea ca mîncătoare de oameni, și moartă o dată moartea, nu vei mai muri nici o dată“, trebuie să cunoști căile morale ale desmărginirii. Dar acest „avînt către ideal“, această „fericire de a căuta fericirea“, se întreabă Hasdeu, „cine oare dintre noi n-o simte ?“ Practic este însă vorba în ultimă analiză de o autodepășire. Hasdeu, însă, scoate la lumină și căile latente ce stau în posibilitățile umane de desmărginire. Fără efortul autodepășirii, oniricul ne-ar da iluzia emancipării de spațiu și de timp. Dar Hasdeu nu pomenește niciodată de puterea de-a contempla artistic. Soluția estetică lipsește din cadrul preocupărilor lui teoretice. Și totuși elogiul ce-l face geniului schopenhauerian și goethean de a ne fi purtat spre *idee* cu claritate shakespeareană și căldură corneilleană [27] e numai indirect o pledoarie pentru artist și geniu justificată de pudoarea marilor sentimente cu care Hasdeu își impunea un mod de impersonalizare. Epoca demonstra însă și teza inversă. Artistul, în umbra mitului său personal, putea să dea expresie puterii sale geniale spre-a ridica durerea proprie la universalitate. E ceea ce-a făcut poetul Macedonski. Mi-

---

[26] *Sic cogito*, Buc., Socec, 1895, p. 24.
[27] „Shakespeare la cap și Corneille la inimă“.

Scanned with OKEN Scanner

siunea lui istorică de a fi fost ultima mare promisiune romantică în dezvoltarea istoriei noastre literare îl angaja într-un efort total, căci la răspîntia de veacuri, cuvîntul său era chemat spre-a fi sinteză și anticipație. În mare parte, acestea s-au polarizat cu ajutorul conceptului de geniu, căci „în bună tradiție romantică, Macedonski trăiește din plin voluptatea de a fi geniu imaginea în care-și revarsă toate aspirațiile de idealitate, elevație, voință de putere, orgoliu, vitalism, revoltă și necesitate de refugiu. Noțiunea romantică de geniu întărește așadar totalitatea complexelor macedonskiene, în cadrul unei teorii de circulație europeană. În același timp, ideea de geniu exprimă în imagini o serie de principii literare, cu rol capital în structura esteticii poetului". [28] Caracterul proteic al ideii de geniu la Macedonski, așa cum reiese din opera poetică și din scrierile cu caracter teoretic, dă imaginea unei teribile aglutinări a tot ceea ce în literatura română s-a spus și s-a sugerat în legătură cu geniul. În același timp, o bună cunoaștere a literaturii franceze mai ales, deschide și mai mult predispoziția sa la receptivitate, încît se poate spune că Macedonski umple la sfîrșit de veac marile goluri create de penuria estetică la noi și de sporadica cultivare a motivului geniului în literatură. Nu pare hazardată astfel imaginea de corn al abundenței din care poetul a revărsat belșugul de idei și forme, recolta unui veac întreg european. Cu excepția fenomenului eminescian care aduce prin afinitățile sale cu formele de cultură germană un peisaj aparte, puțin cunoscut lui Macedonski, scriitorul a operat sinteza teoretică și poetică a fenomenului latin în totalitatea lui. Ideea de geniu și mai presus de aceasta romantismul din perspectivele cărora a căutat posibilitățile sintezei sînt cele două mari receptacole în care autorul *Nopții de decembrie* prin alchimia ideilor, dar mai ales prin metamorfoza lirică, a pus într-o formulă estetică personală, din care nu a lipsit respectul pentru tradiție, întreaga sa suită categorială. Oniricul, vaticinarul, mîn-

---

[28] Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, Buc., Editura pentru literatură, 1967, p. 366.

Scanned with OKEN Scanner

gîierea de a se gîndi „élu“ și ingratitudinea de a fi considerat nebun, „solitudinea morală“, cultul eului și al naturii, poezia ca ideal și ca formă de trăire a absolutului, puterea iluzionării, necesitatea elevației, bucuria extazului, transfigurarea revelației. Asimilînd geniul cu poetul, remarca natura vocațională și afla în „focul sacru“ puterea inspirației și a entuziasmului fără limite traduse în actul cutezării. Astfel, opera personală ce se cerea a fi a geniului, se structura dual ca o permanentă *coincidentia oppositorum* și ca o alternare între eternii poli morali. Idealul intra în cuplu cu realul, elevația însemna și prăbușire, extazul, transfigurare, iluzia decepție și visul doar stupefiant. În gestul evadării a aflat regresiunea, iubirea însemna cădere și salvare, în marginile liniștii întrezărea revolta, și-n marginile voinței te-ntîmpina fatalitatea. Un rezumat al existenței, un rezumat al vieții și al morții, din care exceptează doar desmărginirea spațiului și-a timpului. Deasupra tuturora, dualitatea Dumnezeu — Satan e lupta dintre nemărginirea creatoare și negare.[29] Dar dincolo de marile sinteze realizate teoretic sau topite în imaginea poetică, cea de a doua latură care intră în compoziția operei macedonskiene prin polarizarea ideii de geniu, rămîne forța de anticipație.

Dacă sinteza macedonskiană se face în general din perspectiva romantică cu vastele implicații ale problemei, și în special din perspectiva ideii de geniu romantic, anticipațiile poetului vizează conceptul de geniu numai în înțelesul cel mai larg, în sensul în care artistul se circumscrie adesea sferei unei școli sau unui curent nou. Astfel, ceea ce devansa romantismul crepuscular al momentului Macedonski erau parnasianismul, realismul naturalist și simbolismul în toate variantele lui, sau diversitatea orientărilor de la estetism la ermetism și personalism, care compuneau o viziune deloc neglijabilă în noua configurație a ideii de geniu, cînd conștiința estetică românească le sensibiliza surprinsă, mai întîi, de forța cu care poetul român le anticipa. Nu mai departe Macedonski este acela care anticipează mișcarea simbo-

---

[29] Sugestii cu privire la unele elemente de structură ne vin din monografia citată a lui Adrian Marino.

Scanned with OKEN Scanner

listă de la noi [30], și pe aceea din plan european după cum o credea poetul [31], și în acest caz este de așteptat ca „precursorul" să-și autorizeze noua definiție a geniului ca un „blestem și o „fatalitate", purtînd stigmatul nefericirii geniale, drept preț al nemuririi. Anticipația macedonskiană prin viitorismul ei [32], aducea apoi în atmosfera incertă a sfîrșitului de veac, un element tonic, acela dat de noutatea prin care spiritul uman ni se dezvăluia în geniul artelor. Romantic prin structură, era firesc ca Macedonski să evolueze el însuși în poezie spre simbolism, un simbolism căruia poetul asociindu-i caracteristicile instrumentalismului lui René Ghil, credea că în suita wagnerismului va figura ca „ultimul cuvînt al geniului omenesc" [33]. Noțiunea de geniu capătă însă pe mai departe valențe noi, pe măsură ce Macedonski se avîntă în a înțelege fenomenul estetismului și al ermetismului ca „metode defensive și antiprofane", idei care converg formulei de „poet élu" și „poet maudit" și care actualizează „personalismul" și noțiunea de „elită intelectuală" specializată în contemplarea și crearea frumosului. Astfel, dacă ideea de geniu căpăta valențe noi, mergînd adesea pînă la detaliul de metodă, nu ne surprinde cum categoria „dicteului automat" este *avant la lettre*, o anticipație macedonskiană. Astfel, pe lîngă altele e o justificare în plus, care confirmă caracterul proteic al personalității poetului, declarat „...un adevărat genialoid, cel mai exemplar genialoid din întreaga istorie a poeziei române, cu vocația geniului în sînge". [34]

3. WELTANSCHAUUNGUL

Poate cei mai rebarbativi au fost romanticii în fața problemei, care nu era numai metodologică, de-a ține

---

[30] Lidia Bote, *Simbolismul românesc*, Buc., E.P.L., 1966, p. 79.
[31] *În pragul secolului*, în : *Literatorul*, XX, 1, 20 febr. 1899, p. 452.
[32] *Poezia viitorului.*
[33] *Literatorul*, 2, 15 iulie 1892.
[34] Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, p. 366.

Scanned with OKEN Scanner

seamă, dacă nu chiar de a avea un Weltanschauung. Și această rezistență s-a datorat în bună parte acelei *gîndiri mitice* prin care mai păstrăm ceva din unitatea de origini, afectivă. Dar oricît ar fi fost omul epocii de aur (care „credea în basme și vorbea în poezii") în afara vreunei opțiuni privind concepția despre lume, avea cu toate acestea una, neconștientizată însă. Romanticii în genere și-au conștientizat sistemul de păreri, de noțiuni și reprezentări asupra fenomenului naturii, societății și gîndirii. L-au teoretizat, dar nu codificat și l-au asimilat făpturii operei. Este de așteptat astfel că Weltanschauung-ul romantic să fie unul caracteristic romantismului, și-n primul rînd caracteristic geniului romantic. Astfel, creația acestuia a apărut în comentariul exegetic, axată pe primordialitatea spiritului, din perspectiva căreia originarul, iraționalul, imprevizibilul sufletesc devin dominatoare în opera de artă. Mobilitatea sufletească, seismele interioare, surpriza, pe tot atîtea cauze ca și efecte erau reacțiile din lăuntru ale individului în raportarea sa la lume sau la sine însuși. O conștiință agitată de imprevizibil justifica adesea geniului romantic fragmentarismul vieții și al creației, mutațiile brusce în ideologia și psihologia operei, ardoarea întrebărilor scînteietoare, sau absența dureroasă a răspunsurilor. Chiar adevărul se ridică pe conștiința unui paradox. Există o filosofie a geniului romantic pătrunsă de primatul kantian al „rațiunii practice", care traduce invitația la adevăr pe calea intuiției. Spiritul e chemat să dea legi naturii, societății și gîndirii și să descopere în el „imperativul categoric". S-ar putea spune că Weltanschauung-ul romantic emancipat de tot ceea ce e realitate impune pe deasupra o legitate sufletească. Estetic, acest teribil gest de-a pune în paranteze lumea „așa cum este" pentru o lume a sufletului, era nu altceva decît imensa nostalgie a originilor, a regăsirilor plenare ale omului pe care sufletul romantic le-a nutrit în toată existența sa.

În mare, sistemul categorial al Weltanchauung-ului romantio n-a suferit modificări, dar schema structurală și de tipar universal a luat un înțeles aparte. Orice filosofie putea lucra sub semnul convenționalității cu no-

Scanned with OKEN Scanner

țiuni ca *univers, lume, viață, moarte, natură, devenire, unitate, infinit, timp, spațiu, istorie, creație, geniu* ș.a., dar sfera și conținutul lor a diferit. Creația eminesciană a operat ca și inconștient sintezele acelor noțiuni pe care romantismul său crepuscular i le-a impus. *Natura, devenirea, unitatea, infinitul, timpul și spațiul* converg cu toatele spre o singură categorie : *Univers,* iar celelalte se grupează în perechi corelative, *creație și geniu, lume și istorie, viață și moarte.* Dar dincolo de această schemă structurală, fluidul neîntrerupt al creației eminesciene a circulat necontenit, căci fiecare categorie a fost în apercepție romantică, monadă cu ferestrele deschise spre infinit.

Dintre toate acestea, poate cele mai revelatoare sînt categoriile *geniului* și *creației,* care pînă la un punct se confundă cu însuși Weltanschauung-ul artistului. E vorba de rolul existențial al artei, care se cere remarcat drept un principiu coagulant al concepției despre lume și în subsidiar de rolul pe care-l joacă forța antrenantă a entuziasmului creator. Este ceea ce în alți termeni s-a numit, factorul modelator supraordonat, sau „forma internă a viziunii despre lume", rezultat al sensibilizării experiențelor profunde pe care natura geniului eminescian le-a sublimat. Se poate vorbi însă și de o preferință a poetului, de cantonarea lui în sfera exclusivă a unui număr restrîns de valori, dar opera care îmbrățișează o varietate policromă de probleme, un univers în mare și în mic, dovedește în paralelism cu orice artist de geniu că Eminescu cucerește întreaga scară de valori din perspectiva fascinantă a esteticului. El știe ca și Eichendorff că-n fiecare lucru doarme visînd neîntrerupt un cîntec, pe care însă numai magia sa interioară putea să-l libereze. Astfel, supremația estetică la Eminescu nu a însemnat o izolare aristocratică, ci implantare în lume, cu nobila misiune a redimensionării ei interioare. Religia artei de care atîta s-a vorbit, e o religie a libertății și a actului, prin care geniul cucerește lumea spre a reda-o mai frumoasă. Eminescu a fost estetizant în acest sens al geniului, care kantian privit nu poate fi înamorat decît de frumos. Dar a reda lumea mai frumoasă spiritului care o contemplă, înseamnă a transforma-o, a acorda-o

Scanned with OKEN Scanner

la diapazonul sufletesc al geniului. E gestul celei de a doua creații după Demiurg, prin care se conferă lumii noi valori, ferind-o de caducitate. Oare soluția estetică prin care Schopenhauer elibera pe individ nu are-un sens mai larg și colectiv în Weltanschauung-ul eminescian ? Oricum, e în felul de a fi al umanității de a aspira către un ideal, iar geniul are misiunea de a întreține prin frumos acest dor de permanentă ascensionare. Însă natura melancolică a geniului eminescian regăsită poate mai adînc în entuziasmul ei dureros nu este eterică și încrezătoare. Dezbrăcată de iluzii are intuiția de jos a umanității : „Era un vis misterios / Și blînd din cale-afară, / Și prea era de tot frumos / De-au trebuit să piară".

Concepția eminesciană despre lume ne dezvăluie și un alt atribut care ideatic ține de o anumită ideologie și viziune. Întoarcerea retrospectivă, ca și spectaculară a poetului către latinitatea clasică. E-adevărat tîrziu (4 dec. 1888) și numai teoretic, căci poezia care înceta din 1883 rămînea fidelă crezului romantic. Revista *Fîntîna Blanduziei* aducea drept mărturie, nebănuita nostalgie clasică spre care poate în secret au năzuit romanticii. „Arta antică, precum și cea latină din veacul de mijloc erau lipsite de amărăciune și de dezgust, erau un refugiu în contra grijilor și durerilor. Literatura și artele sunt chemate dar să sanifice inteligențele de această boală psihologică a scepticismului, și de aceea în amintirea acelei arte, care putea face asemenea minuni, am pus acestei foi numele *Fîntîna Blanduziei* [35]".

Romantismul era așadar etichetat ca „amărăciune", „dezgust", „boală psihologică a scepticismului", cu toatele în același timp epitete ale pesimismului ca atitudine de viață. Era desigur în aceasta nu numai o demonstrație a faptului că noțiunile sînt coruptibile și neîncăpătoare pentru spirit, ci mai de grabă o prețioasă precizare de poziție în sinuoasa diagramă a Weltanschauung-ului eminescian. O pregătise îndelung predispoziția la paradox a eului romantic. Căci pesimismul prin experiența eșuată

---

[35] M. Eminescu, *Fîntîna Blanduziei*, în : *Fîntîna Blanduziei*, 4 dec. 1888.

Scanned with OKEN Scanner

a vieții propune în același timp soluția estetică de degajare și de transpunere în lumea ficțiunii ideale. Orice învins e prin vocație un optimist, căci forțele compensatorii ale spiritului transformă sentimentul în opusul lui. La Eminescu, tendința permanentă de spiritualizare a realității e o vădită posibilitate de neutralizare a pesimismului. Pentru romantici există o a doua lume cu porțile de vis aflate-n noi. Credința în paradisul pe care îl închide sanctuarul sufletului omenesc a fost întotdeauna himera visătorilor. Este la mijloc un ideal de frumusețe ce trebuie canonizat, un arhetip cu „spețele în vis", pe care l-a creat poezia, iar „visul nostru himeric se pare a nu fi decît o răsfoire printr-o imaginație mai mult ori mai puțin conștientă a produselor imaginației oarbe a naturii". [36]

Alteori „himericul" eminescian, prin antiteză la frumusețea promisă, aduce conștiința traumatizată a nihilismului din *Scrisoarea I*: „Căci e vis al neființii universul cel himeric..."

Oniricul nu este cum s-ar părea la prima vedere o categorie a Weltanschauung-ului eminescian. Posibilitățile onirice sînt prezente în cel mai înalt grad geniului, și ele dau substanța creației. Dincolo de faptul că nici una din marile categorii romantice nu poate avea funcționalitate deplină fără angrenajul oniricului, apare ca însăși rațiunea de a fi a universului, de vreme ce realitatea așa cum o văzuse Kant și Eminescu e visul sufletului nostru. Viața însăși e vis și literatura a mers pînă acolo că străvechiul motiv calderonian s-a inversat nu fără semnificații la Franz Grillparzer în drama *Visul este viață*. Dacă viața este vis, și dacă universul este vis, singura realitate care nu e vis și din care emană visul, e sufletul. Așa se explică puterea noastră de a ne racorda oniric la ritmurile cosmice.

În plan artistic, visul a apărut ca o „poezie involuntară" (Jean Paul) și a prilejuit nu numai o psihologie, dar și o estetică onirică bazată pe marea forță metaforică a langajului oniric. Această mare forță a visului ca fa-

[36] G. Călinescu, *Principii de estetică*, E.P.L., 1968, p. 125.

Scanned with OKEN Scanner

cultate umană, a explicat în parte și existența imaginației, iar geniul a putut fi definit din această perspectivă drept acea facultate de a vorbi despre obiecte imaginare ca despre obiecte reale. Oniricul și-a dovedit „universalitatea" prin puterea de transcendere. Fiind o facultate a subiectivității umane, într-un sistem de gîndire antropocentric, caracteristicile expresiei onirice au fost recunoscute și în natură, cu atît mai mult în realitatea atît de nuanțată a psihicului nostru. Natura și viața se arătau ca o realitate care onirio cuprinde toate stările de conștiință. Cele mai mari sentimente nu puteau fi decît vis, iar minunile acestuia se realizau datorită forței liante cu care unifica stările conștiinței noastre. Dar de unde își are sorgintea această mirabilă forță umană ? Răspunsul l-a sugerat Eminescu în schița *Archaeus*, unde eul uman, schopenhauerianul *Unzerstörbarkeit*, nemurirea din noi creează sub raportul fenomenalității oniricul. Vechea și degradanta înțelegere a noțiunii de vis și visare ca pe o fantomatică deșertăciune demobilizantă și poate imorală e pe măsură a întina ființa umană în idealurile ei cele mai scumpe, căci visul nu poate fi altceva, și meritul a fost al romanticilor de a demonstra că este o potențare a vieții. Geniul lui Novalis a formulat teribila idee a *romantizării lumii*, din perspectiva înțelesului că lumea reală e tot o parte din sufletul uman. Viața trebuia astfel să confirme visul, lumea devenind vis, iar visul la rîndu-i devenea lume. Poate prea puțin cultivată, poezia eminesciană *S-a dus amorul...* cuprindea în germene scînteietoarea idee novalisiană a *romantizării lumii*. Eroul liric eminescian cere iubitei ceea ce de fapt sufletul romantic de totdeauna și-a cerut sieși în dorința emancipării lumii :

Și cu acel smerit surîs,
Cu acea blîndă față,
Să faci din viața mea un vis
Din visul meu o viață.

A ridica viața pînă la modelul visului, înseamnă mai întîi a căuta visul în viață. Încurajarea disponibilității de visare a omului ar fi o primă etapă, urmată apoi de

Scanned with OKEN Scanner

ascensionarea realului către absolutul oniric. Indiferent de perspectiva filosofică din care apare sublima profeție a lui Novalis, *romantizarea lumii* explică dualitatea omului împăcată de promisiunea autodepășirii lui. Dorința schimbării condiției umane nu poate fi mai întîi decît conștiința acestui miracol. Dar de la ea la faptă e pasul gigantesc al istoriei pe care geniul poate să-l facă în actul său eroic de autodepășire. Pînă la el cohorte întregi de generații în pustiul lumii vor rămîne bovaryce.

Să nu ne închipuim însă că Eminescu înainte de a ajunge la ideea *romantizării lumii*, și la romantizarea sa ca geniu, nu a încercat sentimentul marilor incertitudini, căci altruismul geniului s-a izbit mereu de rezistența istoriei care îi prilejuia dramatica opoziție dintre destinul său interior și destinul social.

Dintre sute de catarge
Care lasă malurile,
Cîte oare le vor sparge
Vînturile, valurile ?

. . . . . .

Dintre păsări călătoare
Ce străbat pămînturile
Cîte-o să le-nece oare
Valurile, vînturile ?

Nu e suficient și nu e agreabil să devii geniu într-o lume în care nu ești înțeles. *Romantizarea lumii* răspunde unanimist și la acest impediment. Idealul se mută din orizontul individual în cel obștesc, iar idealul individual și el se depărtează gradual ca linia de orizont, neîntrerupt și infinitezimal. Conștiința limitelor din afară, cele istorice, și limitelor din lăuntru cele care țin de intangibilitatea idealului, aduc durerea incurabilă a lumii-ntregi în poezia eminesciană, căci „Le bonheur n'est qu'un rève, et la douleur est réelle", după cum spunea Voltaire.

Axa *ideal-real* rămîne așadar pe mai departe baza înfruntărilor dramatice în Weltanschauung-ul eminescian pe care îl vor adînci treptat categorii ca *lumea* și *istoria*,

Scanned with OKEN Scanner

atît de strîns legate de ființa geniului, căci oricît de mare ar fi distanța între poet și lume, oricît de singulară aventura sa terestră, geniul a fost și este un produs al lumii și pentru lume. Finalitatea sa eroică alimentată de sentimentul altruistic al dăruirii către lume, menirea de a fi fermentul social îl situează-n mod dual deasupra și-n interiorul lucrurilor. Spre-a fi-nțeles întreaga scenă a lumii și comedia cea de obște cum a gîndit-o Oxenstiern, a fost actorul și regizorul acestei lumi, văzînd-o de aproape ca și din depărtare. S-ar putea spune că supremația geniului întoarce lumea în mod simbolic către geneza unui creator și-a unei lumi create.[37] Dar rolul lui se întregește în istorie. Spre a fi ce își propune, Toma Nour, eroul *Geniului pustiu*, mîntuitorul de popoare, înseamnă a trăi egal în suferință și-aspirații condiția umană și drama ei. Cine-ar putea să creadă că însingurarea geniului e actul mizantropic al unui monstru în izolarea sa ? Se izolează geniul pentru a crea în liniște. Altfel, de la romantici, poate, obiceiul s-a păstrat „ca orice noutate revoluționară în artă să se prezinte învăluită în atmosfera protectoare a unui grup și-a unei camaraderii de generație".[38] Ideea de comunitate în timp a unei generații, care a fost la vremea ei și a lui Eminescu, prilejuia contactul larg sub orizonturile umanității întregi, dar în același timp a ridicat și granițe pe care geniul din umbra singurătății lui a trebuit spre a le depăși, ca să refacă demiurgic destinul unei lumi. „Fără îndoială că figurile cele mai de seamă ale culturii omenești trebuesc căutate printre creatori izolați în timpul lor, care din unghiul unei singurătăți adesea dureroase au privit departe și au lucrat pentru multă vreme".[39] Așadar, e în felul de a fi al geniului romantic, dual structurat sufletește, să răspundă realului căutînd idealul său, să se dedice umanității din perspectiva individualității sale creatoare. Eminescu ar putea spune ca și Faust : „Zwei Seelen wohnen, ach ! in

---

[37] Plecînd probabil de la o idee similară, unii au împărțit opera poetului după etapele omenirii : *Geneza*, *Potopul*,...

[38] T. Vianu, *Generație și creație*, Buc., Alcalay, f.a., p. 15.

[39] *Ibid.*, p. 22.

Scanned with OKEN Scanner

meiner Brust", prilejuind geniului să abordeze realitatea lumii spre a compara-o apoi ironic cu constelația universului său interior. Drama ce rezultă e drama incongruenței realului cu idealul, marcînd o trăsătură distinctă a Weltanschauung-ului eminescian.

Această incongruență se reflectă în plan moral în lupta dintre bine și rău, iar poetul care le trăiește alternativ poate face examenul lumii, a alcătuirii ei nearmonioase. Era prima manifestare de neaderență, care va culmina în actul de nesupunere titanică, și care va deschide larg porțile pesimiste ale gîndirii sale. La această intersecție a filosofiei eminesciene apare Schopenhauer, care înainte de a dezvolta mecanica voinței și consecințele ce decurg din ea, îi va revela poetului punctul de plecare al amărăciunii lumii, *vina de a exista*, pe care Calderon o consemna în *Viața este vis* : „Pues el delito mayor / Del hombre es haber nacido." [40] Pe acest raport de cauzalitate dintre amărăciunea lumii și vina de a exista (*Erbsündeweltschmerz*) [41] se construiește tot demersul filosofiei schopenhaueriene în care Eminescu s-a regăsit. Andrei Mureșanu cuvîntă cu experiența eminesciană : „Dar nu ! e-atîta minte, atîta plan de rele / S-a grămădit puternic în viața ginții mele, / Încît îmi vine-a crede că sîmburele lumii / E răul. Cartea lumii de-eternă răutate / E scrisă și menită." /

Potențarea răului pînă la proporții cosmice demonstrează pesimismul funciar al poetului ale cărui temeiuri nu pot fi zdruncinate. Răul care invadează metafizicul și care a corupt principiul însuși al creației universale, nu poate fi decît teribila metaforă a sentimentului ireductibil dominat de convingeri pesimiste. Dar Eminescu nu putea ajunge la aceasta decît în urma experiențelor de viață, iar omul care născut bun, așa cum apărea în accepțiunea lui Rousseau, nu putea să nu aibă conștiința răului în societate. Se adeverea și în cazul poetului. Inițialul fond optimist nu a fost însă la Eminescu, așa cum s-a crezut, imaculat, căci permanent poezia de tinerețe cu frageda închipuire a omenirii e însoțită de-ntrebări

---

[40] „Marea vină a omenirii e că s-a născut".
[41] *Vina de a te fi născut. Amărăciunea lumii.*

Scanned with OKEN Scanner

chinuitoare. Speranța e doar un sentiment al vîrstelor candide și se va spulbera treptat : „Din sînul meu speranța a fugit“, pînă ce evenimentele vieții îl predispun treptat la pesimism. Va fi existat dincolo de această experiență lumea ? Se va fi regăsit poetul în durerea universală ? Sînt două moduri de abordare a problemei. Artistul prin atitudinea sa lirică a coborît în zonele în care durerea sa era și-a lumii, cîntecul pribegiei sale lumești o tînguire universală. În aceeași cadență sufletească, filosoful din poezie, care rostește „că vis al morți-eterne e viața lumii-ntregi“, sau : „Toate-s praf, lumea-i cum este și ca dînsa suntem noi“, ajunge prin generalizare la prototipuri. Sentimentele și ideile se întîlnesc în poezie, așa cum s-au întîlnit și-n viață. Dar universul poetic atît de penetrat de întrebări și sentimente și stăpînit de lunecoasa lume a imaginației artistice, imprevizibil și evanescent nu se supune geometriei gîndului. De aici dificultatea de care s-au izbit comentatorii în configurarea concepției despre lume a lui Eminescu, și care a stat cel mai adesea în greutatea racordării poetului la o filosofie și-apoi în superstiția de-a face din pesimismul schopenhauerian un Weltanschauung romantismului.

Evoluționismul romantic, credința în progres și optimismul inerent sînt antipozii filosofiei schopenhaueriene neîncrezătoare în progresul omenirii și-n istorie. Filosofia istoriei pe care romantismul a brevetat-o, a fost străină *Lumii ca voință și reprezentare*. Cert este că la Eminescu în filosofia practică delimitarea de schopenhauerism e categorică. Ecourile tîrzii pe care *Fîntîna Blanduziei* (1888) le consemnează împotriva pesimismului schopenhauerian sînt notabile ca atitudine de filosofie teoretică. Prea generale însă și prea tîrzii pentru configurarea Weltanschauung-ului eminescian. „Cît despre filosofie, spune Eminescu, pesimismul e la modă : Schopenhauer e Dumnezeu, Hartmann profetul său“,[42] dar o filosofie învinuită de scepticism, împotriva căreia recomandă arta antică. În altă ordine de idei consideră

[42] *Fîntîna Blanduziei*, 4 dec. 1888.

Scanned with OKEN Scanner

salutară prezența schopenhaueriană prin critica energică exercitată asupra „dominațiunii acelui filosofism compus din o goală și stearpă frazeologie pe care Hegel o introdusese și care a stăpînit spiritele în curs de un sfert de secol". „Însă tocmai această critică meritoasă a frazeologiei deșerte, a descoperit și contradicțiunea constantă între ideile moarte și formele civilizației, ne-au descoperit necesitatea de a trăi în mijlocul unor instituții ce ni se par mincinoase și ne-a făcut pesimiști. În acest conflict pierdem adeseori bucuria de a trăi și dorința de a lupta. Acesta e izvorul relei dispoziții care muncește pe oamenii culți din mai toate țările". [43]

Așadar, explicația pesimismului e deviată de la filosofia teoretică, la cea practică. Anistorismul, care dădea drept la universalitate *voinței de a trăi*, e înlocuit cu accepțiunea istorică marcată strict de cauzele criticismului social. Pesimismul este astfel nu o concluzie unică și definitivă, ci o categorie perimabilă istoric. Abaterea de la pesimismul schopenhauerian, ca element notabil al Weltanschauung-ului eminescian se adîncea și prin atitudinea eminesciană de a vedea în trecut elemente pozitive [44], dar mai ales în vigoarea cu care poetul în postura gazetarului creează în etapa colaborării sale la *Timpul* bazele sociologiei noastre naționale. Problemele capitale care dezvăluie un optimism viguros sînt dezbătute de Eminescu din perspectiva doctrinei sociologice germane, desigur amendată de inteligența poetului, și adecvată la realitatea românească din secolul trecut. Elementele fundamentale ale sociologiei eminesciene fiind *statul, progresul, națiunea, clasele sociale, conducerea*, etc. și considerate ca fenomene naturale, evoluționistul Eminescu le întrezărește dezvoltarea într-un regim în care salturile revoluționare nu sînt admise. *Natura non facit saltis*. „Popoarele înseși nu sînt producte ale inteligenței, ci ale naturii", iar statul ca punct stabil este asemenea poporului căruia îi aparține „un așezămînt al naturii și nu al rațiunii". Conlucrînd dialectic, societatea

[43] *Ibid.*

[44] Ioan Petrovici, *Deasupra zbuciumului*, Buc., Tip. Ion C. Văcărescu, 1932, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

care presupune permanenta mișcare a claselor și statul *stabilitatea* în funcția lui de regulator al luptelor politice, aceste două realități sociale compun *națiunea*. O adîncă viziune bazată pe o autentică observație și pe un sentiment de participare afectivă la destinul națiunii îl duce pe poet la formularea ideii de *tradiție* a cărei realitate presupune existența unui geniu național. „Natura poporului, instinctele și înclinările lui moștenite, geniul lui care adesea neconștiut, urmărește o idee, pe cînd țese la războiul vremii, acestea să fie determinate în viața unui stat, nu maimuțăreala legilor și obiceiurilor străine". [45] Eminescu s-a preocupat și de raportul dintre progres și tradiție, considerînd că progresul stă în conservare și adăugare, creînd legătura între generații, între trecut și prezent, prezent și viitor. [46] Acestea toate pot sprijini statul care nu trebuie să fie decît *național*, „...geniul lui să rămîie și pe viitor norma de dezvoltare a țării și să pătrundă pururea această dezvoltare". [47] Verbul fulminant al lui Eminescu, prezent în atîtea articole din *Timpul*, unde compune o autentică istorie politică a neamului românesc, fiind ca o adevărată revelație a geniului politic eminescian, menit a vorbi de geniul uriaș al poporului căruia i se subordona, „geniul românesc închipuit ca o carte cu 7 peceți". Condițiile sociale contemporane poetului și aversiunea față de guvernarea liberală, care a acordat drepturi străinilor în defavoarea românilor, este cauza care a dus la opoziția eminesciană față de statul cosmopolit și xenocratic. [48] Astfel, Eminescu va combate pe liberalii care au atras pe străinii doritori de cîștig fără muncă, și care cu toții formau, după expresia poetului „pătura superpusă" angajată la conducerea țării. Fără menajamente erau considerate „un fel de sediment de pungași și cocote, răsărit din amestecul scursăturilor orientale și occidentale, incapabil de adevăr și de patriotism". [49] Toate acestea erau

---

[45] *Arta guvernării, Scrieri,* op. cit., p. 329.
[46] *Despre program, Ibid.,* pp. 211—212.
[47] *Ibid.,* p. 318.
[48] *Străin în țara lui,* în M. Eminescu, *Opere,* IV, ed. Ion Crețu, Buc., Cultura românească, 1938—1939, p. 278.
[49] *Pătura suprapusă, Scrieri,* p. 287.

Scanned with OKEN Scanner

considerate elemente neasimilabile, întrucît aparțineau unor rase bătrîne, corupte în epocile de decadență istorică. Soluția socială era drastică, cea din *Scrisoarea III*, cu invocarea lui Țepeș, sau cea din timpul lui Vasile Vodă Lupu, cînd domnitorul introdusese în pravilă pedeapsa cu cordonul Sfintei — Cînepe.[50] În schimb, elogiul cade asupra țărănimii considerată, fiziocrat, „singura clasă pozitivă" în stat ;

„Să nu uităm un lucru, toată activitatea unei societăți omenești e mai mult ori mai puțin o activitate de lux, numai una nu : producerea brută, care reprezintă trebuințele fundamentale ale omului...". „De aceea o nație trebuie să îngrijească de clasele care produc obiectele ce corespund acestor trebuințe... Producătorul materiei brute pentru aceste trebuințe este țăranul... Aceasta este într-o țară clasa cea mai potrivită din toate, cea mai conservatoare în limbă și port, obiceiuri, purtătorul istoriei unui popor, nație în înțelesul cel mai adevărat al cuvîntului".[51]

Această atitudine patriotică vizînd contemporaneitatea trebuia să însemne ceea ce poetul numea după Goethe a fi „scriitor de ocazie" *(Gelegenheitschriftsteller)* într-un timp și într-o lume în care liberalii îl determinau să spună „ah, politica este cauza tuturor nenorocirilor în țara noastră".[52]

Prezența eminesciană în viața politică a țării, speranța în posibilitatea schimbării, care era de fapt rațiunea existenței sale cotidiene la *Timpul*, soluțiile teoretice pe care le împărtășește demonstrează că poetul credea nu în ideea fatalității istorice, ci a unui destin pe care poporul român și-l poate singur construi. Apelul la trecut, urmărirea idealurilor naționale de-a lungul timpului, scrutarea generațiilor legate de același crez, cultivarea tradiției, elogiul țărănimii din perspectiva acestor idealuri, aversiunea față de „pătura superpusă",

---

[50] *Dictatura d-lui Brătianu*, în : M. Eminescu, *Opere*, IV, p. 492.
[51] *Influența austriacă*, *Scrieri*, p. 70.
[52] Scrisoare către Veronica Micle, Iași, 12 sept. 1876.

Scanned with OKEN Scanner

care explică și atitudinea sa xenofobă, ni-l arată pe Eminescu un ideolog la polul opus pesimismului schopenhauerian. Întoarcerea viziunii poetului în sens retrospectiv, spre căutarea substratului nostru scitic, nu era numai tentația romantică pentru „vremurile aurite", sau nostalgia pe care demersul istoric a creat-o, ci nobilul îndemn de a reface unitatea personalității unui neam pe care vitregiile istorice au zdruncinat-o. Dacismul eminescian începe a fi mit, ca să devină patetism istoric și contemporaneitate. Ca și Alecsandri, Eminescu se angajează în aceeași luptă dintre local și universal. Adversarul cosmopolitismului[53] devine un apostol al particularului local, un tradiționalist și naționalist convins. Dar toate acestea nu porneau numai din fantezia exclusivă a unei individualități de geniu. Ele erau consensul unei epoci, ce reflecta o permanență psihică și-o dominantă a sufletului național pe care Eminescu le-a sublimat în noțiunea *geniului românesc*[54]. Ar urma în plan estetic și moral că orice individualitate creatoare nu poate exista decît în umbra geniului național. Nu trebuie să ne surprindă că într-o epocă literară de rafinare individuală și de atotputernicie a eului romantic, cel mai distins poet se-ntoarce spre eul colectiv. Era un semn al vremii ce-l anunța pe Goga. Atracția spre eul colectiv, era ca și atracția spre sine însuși a geniului de a se construi lăuntric, sau mai de grabă de a se exterioriza în limitele impuse de viață și de moarte, căci acești termeni în care se înscria perimetrul unei existențe nu-i sînt străini mai ales geniului. Dar ceea ce privește Weltanschauung-ul poetic e tocmai conținutul acestei existențe, cu o compoziție, care dacă ținem seama de linia vieții *(Bewegungslinie)*, se află în germenii copilăriei. Alfred Adler spunea : „Această linie centrală de viață, exprimînd tendințele, reacțiile, concepțiile generale asupra vieții, imaginea chiar a lumii, într-un cuvînt datele sufletești și organice, directoare și sintetice

---

[53] Vezi articolele *Junii corupți, Tinerii noștri domnișori de la Paris, Țara ofiliților și parfumaților caraghioși.*

[54] *Vremea strămoșilor noștri, Opere,* IV, ed. Ion Crețu, p. 86 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

ale unei vieți, își are punctul de plecare în prima copilărie. [55]

Această *Bewegungslinie* pleacă însă de la premisa predominării factorului lăuntric în devenirea unui destin încît „o dată puse datele fundamentale ale unei vieți interioare, evenimentele exterioare apar ca înlănțuiri necesare...". Care să fi fost la Eminescu aceste date fundamentale ? Mai întîi un fond biologic ancestral, scitic, acela care se vede în violența dacului *(Rugăciunea unui dac)*, în Brigbelu și chiar în Andrei Mureșanu, și care s-a transmis la scara erotică prin tulburătoarele versuri : „Că te iubeam cu ochi păgîni / Și plini de suferinți / Ce mi-i lăsară din bătrîni / Părinții din părinți". / Există apoi la Eminescu izbucniri atavice ca în *Ghazel*, asemenea scenelor de Studierzimmer goethean din clubul „îngerilor întunericului" sau chiar din *Cezara*. Și totuși, cît de departe rămîn acelea de ceea ce am numit *Bewegungslinie*, căci acel moment al copilăriei ca punct de plecare de care vorbește Adler ca *Ausgangspunkt* al întregului destin, este la Eminescu moartea copilei Elena, o Beatrice pentru precocitatea erotică a poetului, o Sophie von Kühn căreia i-ar fi dedicat *Mortua est*. [56] Ce va fi însemnat acest eveniment tragic, asemănător numai biografiei lui Novalis, o spune întreaga operă, care reia orbital întreaga viziune din *Mortua est*. Cele două permanente repere, viața și moartea. Nélipsitul „memento mori", predispoziția pentru imaginea cosmică pînă la o adevărată sideromanie, dualitatea spirit-corp, mitul stelei care s-a stins, întrebările care răscolesc un sentiment titanic, moartea universală, și plăcerea viziunilor eschatologice, grația îngerului și imposibilitatea salvării prin viață, întrebările hamletiene și dorul de Nimic. Cînd însă poetul rămîne sub puterea atavismelor, poezia sa nu se desăvîrșește decît în condiția înnobilării instinctelor. A fost înnăscut lui Eminescu ca artist de geniu acest îndemn lăuntric, și mult din poezia sa erotică va sta sub acest semn pe care filosofia lui Fr. Schiller îl

---

[55] *Menschenerkenntnis*, Leipzig, p. 61.

[56] Cercetările genetice ale lui D. Popovici cu privire la Eminescu justifică teza lui Adler.

Scanned with OKEN Scanner

acredita cu aproape un secol în urmă în *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen.* Pentru Weltanschauung-ul geniului eminescian, această atitudine are o semnificație aparte, căci ea înseamnă în sensul cel mai adînc salvarea specificului omenesc, din perspectiva acceptării omului nu numai ca rațiune, ci și ca sentiment. Această explozie romantică era pe dimensiunea sufletului eminescian de a aduce sentimentul erotic, poate cel mai încărcat de „vina de a exista", sub alba magie a sentimentului, de a-i da dreptul la totalitatea pe care natura i-a dăruit-o. Înnobilarea instinctelor prin artă care se cerea a fi o cucerire a lumii din perspectivă estetică, presupunea existența acelui artist și acelui erou înzestrat cu *suflet frumos (Schöne Seele).* Arta poeziei erotice eminesciene nu va putea niciodată fi intuită fără premisa schilleriană a înnobilării instinctelor și fără „sufletul frumos" goethean. Importanța acestor categorii legate strîns de poezia eminesciană, ține și de împrejurarea locală, ocazionată în istoria culturală a renașterii romantice ca reacție față de naturalism. [57]

Ca o consecință a genialei teorii schilleriene, dar împotriva ei, s-a dezvoltat peste timp, deși punctul de pornire era încă în Antichitate, o morală a fericirii. Eudemonismul, cum i s-a spus, se conjugă cu hedonismul, cu epicureismul, și se justifică în ultimă analiză prin praxisul plăcerii. Tindea nobila teorie schilleriană spre acest deznodămînt? Ar fi fost un nonsens, căci înnobilarea instinctelor însemna exact opusul eudemoniei. Ar fi fost o substituție spirituală dar nerealizată pentru că nici nu intra în intenția hedoniștilor sau epicureilor. S-a vorbit mult de sentimentul plăcerii și durerii existente sub forma „combinată" a melancoliei la Eminescu, și toată această cercetare cu puncte de plecare teoretice în Spencer *(Philosophie of Stil)* pledează împotriva existenței moralei fericirii la Eminescu. În sensul stabilit, eudemonismul este incompatibil cu spiritualul. Schopenhauer în *Preischrift über Grundlage der Moral* spunea: „La

---

[57] Vezi în acest sens preceptele estetice ale revistei *Floarea-albastră.*

Platon etica nu e eudemonistică, devenind mistică", iar „etica cinicilor și stoicilor e numai un fel de eudemonism" (p. 117). Chemată însă poezia să răspundă, vedem că în toate planurile ei domină nu morala fericirii, ci mai de grabă morala spiritualizării. Un suflet melancolic, cum este Eminescu cu o *Bewegungslinie* ce-și are punctul de plecare în evenimentul morții iubitei, nu poate cultiva morala fericirii. Definiția amorului eminescian stă în durere : „Ce e amorul ? E-u lung / Prilej pentru durere, / Căci mii de lacrimi nu-i ajung / Și tot mai multe cere". / Cătălina iubindu-l pe Luceafăr va spune : „Și tainic genele le plec, / Căci mi le împlu plînsul / Cînd ale apei valuri trec / Călătorind spre dînsul ; / Lucește c-un amor nespus, / Durerea să-mi alunge, / Dar se înalță tot mai sus, / Ca să nu-l pot ajunge". / Aceasta, pentru că „fericirea" lui Cătălin era cu totul incompletă. În linia gîndirii schopenhaueriene, fericirea și cu atît mai mult morala ei erau de neînchipuit, celebrul filosof punînd-o numai pe seama ignoranților, de vreme ce spunea : „Am cunoscut un om care era fericit. Nu știa ce înseamnă cuvîntul fericire". A nu fi fericit și a nu ferici pe nimeni era însă definiția geniului eminescian, iar opera lui în consecință nu putea fi decît o evanghelie a suferinței, pe care geniul o scria izbindu-se mereu de limite. Socialmente poetul caută un refugiu. Regresiunea în natura arhaică și narcotizantă pe care și-o imaginează Eminescu, e primul pas spre vis, dar visul e imprevizibil și debusolant, încît poetul își vede singura lui șansă de a pătrunde în Nimic cu siguranța c-a rămas la cîrmă, Magia. Ca „tehnică a voinței" ea poate fi revelatoare pentru poetul care în exaltarea genialității sale se crede Dumnezeu, ca Dionis zburînd spre lună. Există așadar la Eminescu o nostalgie după demiurgitate, un dor de Dumnezeu, dacă nu un Wille zur Macht în orice caz un Sehnsucht nach dem Absolute. E și o magie a cuvîntului, căci cuvîntului rostit poetul i-a dat puteri incantatorii. Chemarea din *Dorința* e o irezistibilă comandă magică, a unui puternic magnetizor. Chemarea către astru a fetei de împărat e magică, e un descîntec cult. Îndemnul proletarului e magic, cînd drept urmare tot Parisul arde. E și o magie a diamantelor vul-

Scanned with OKEN Scanner

garizată mai tîrziu de Macedonski. E „diamantul nordului“ simbol al spiritului nordic, medieval, cavaleresc și plin de întrebări. Magia este astfel la Eminescu o proiecție a propriului suflet, în care a descoperit imense zăcăminte de uraniu. Ca romantic, subtextul poeziei sale e un elogiu al energiei sufletești. Cînd încetează cursul energiei, se stinge universul : „Soarele, ce azi e mîndru, el îl vede trist și roș / Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoși, / Cum planeții toți înghiață și s-azvîrl rebeli în spați, / Ei, din frînele luminii și al soarelui scăpați.“

În Weltanschauung-ul eminescian nu poate așadar lipsi ideea de moarte privită ca un corolar al ideii de viață. Ea nu numai că a fost una din cele patru mari teme romantice pe lîngă natură, iubire, și divinitate, ci chiar un sentiment, din ale cărei trăiri s-au chintesențiat idei generale, unele care țin de domeniul religiei ca ideea de reîncarnare progresivă și regresivă (palingenezia și metempsihoza), ca și ideea de reminiscență *(anamnesis),* adesea prezentă în intuiția omului de geniu. Domeniul psihologic a fost îmbogățit cu noțiunea de *archaeus,* în înțeles monadic sau de arhetip platonic. Viețile în succesiunea lor fiind experiențe în care arhetipul s-a transpus. Totalitatea acestor vieți ar fi „eternitatea relativă“ sau „eternitatea cu granițî“, pe cînd eternitatea din arheu e „absolută“ sau „nonexistentă“. Cu un cuvînt Nirvana. La Eminescu, moartea nu-i definitivă pentru că geniul ei nu-i decît al unei eternități cu granițî. Chiar moartea însăși e o părere și un vistiernic de vieți, pe cînd Nirvana ce poartă atributele eternității nu e „geniul morții“, ci e *Nimic* sau *Tot.* Desigur, ideea morții la Eminescu purtînd atît de mult coloratura gîndirii vedice și a metafizicii lui Schopenhauer ar fi descurajantă dacă-n subtextul ei nu am distinge latura morală pe care poetul ca romantic a intuit-o în alte direcții de filosofie decît cea schopenhaueriană. În *Împărat și proletar* cezarul e acela care întrezărește un Demiurgos ce „se opintește-n van“, simbol al imposibilității devenirii. Poetul credea altfel de vreme ce tabloul morții în care nu numai individul moare, ci chiar specia, sau în care stelele cad și universul întreg se stinge, și-n care

Scanned with OKEN Scanner

zeii mor, păstrează pentru noua geneză *archaeul* ca forță impenetrabilă înzestrat cu puterea creațiunii. Problema morții se poate însă întregi în Weltanschauung-ul eminescian alături de categorii ca *devenire, unitate, infinit, timp* și *spațiu* chemate să explice prezența unui Univers deschis.

La Eminescu, sugestiile pe care le oferă poezia și preocupările sale fragmentare de filosofie, atrag atenția asupra unor atribute fundamentale ale cosmosului, cum ar fi *eternitatea* și *schimbarea continuă* pe care poetul le-a numit „Ahasverul formelor lumii". Expresia atrage atenția deoarece este și a lui Bodnărescu [58] (poate pentru că circula în discuțiile de la „Junimea"). Ideea de univers închis nu mai putea fi acceptată, și apercepția romantică îl ducea fără echivoc la starea de pluralitate a lumilor, proliferantă pentru fantezia romantică. Corespondențele vizibile între om și cosmos pe care geniile le-au intuit prin gîndirea lor mitică, puteau fi sugestia unui cosmos a cărui existență e numai circulară, cum întîlnim în *Cu mîne zilele-ți adaugi, Glossă, Scrisoarea I.* Pe tot atîtea argumente pledează pentru un univers ce se dezvoltă în spirală, idee mai aproape de evoluționismul și proteismul romantic. Viața umană fiind neasemuit de scurtă în comparație cu marile cicluri cosmice, atributele ei nu pot servi ca analogii cu viața cosmică decît în mică măsură și numai în alte privințe. Legea identității pe care Eminescu a exprimat-o în formula budistă *Ta twan asi* e numai o identitate de destin uman, iar universul deși e gîndit de mintea omenească, aceasta nu îi poate face legi, astfel că procesul cosmic procesul propriilor noastre reprezentări, este făcut după legi cosmice, nu după legi logice sau sufletești. [59] Ceea ce caracterizează viziunea cosmică eminesciană, care e vădit romantică, e oroarea de sistem și bucuria de a întruni proteic multe din captivantele cosmologii ce au tangență cu sufletul romantic. Albrecht Weber în ale sale *Akademische Vorlesungen iiber indische Literatur-*

---

[58] Vezi poemul acestuia, *Ahasverus în timpul nostru.*

[59] Vezi în acest sens G. Călinescu, *Antihegelianismul lui Eminescu,* în : *Viața românească,* XXV, 1983, 31 oct., nr. 10.

Scanned with OKEN Scanner

geschichte și Fr. Schlegel cu *Über die Sprache und Weisheit der Inder* sînt în atenția poetului, de vreme ce Zamolxe, părinte al universului care a creat pe zei, aduce în discuție în *Rugăciunea unui dac* cosmogonia politeistă. Dar Eminescu amalgamează viziunea sa, cu citate din Tales sau din Platon și suie uneori pînă la izvoare poposind asupra paginilor din *Rigveda* sau *Edda*. Pot fi distinse reminiscențe egiptene, mazdeiste și elenice, dar ceea ce-l pasionează și mai mult în spiritul dezvoltării *ideii de geniu național*, e formarea unei viziuni cosmologice românești creînd poemul *Genaia*. De la 1868 datează proiectele care nu au avut fericirea împlinirii și desăvîrșirii. Poemul trebuia să aibă 20 de cînturi, care să cuprindă „creațiunea pămîntului“ după o mitologie proprie românească în care să apară „Pămîntul gînd al poetului Rom.“ Din punctajul acestui proiect reiese că Orbul poet Rom a visat pămîntul de întunecimile căruia a legat gîndirea geniului și cerșitura săracului. Sau în alt context „Copilul idee care a sorbit din izvorul Dumnezeirii tot a fost românul“. Desigur, Eminescu se va fi izbit de dificultățile insurmontabile pe care le-au întîmpinat și predecesorii săi în crearea unei mitologii românești, de nu a dat curs proiectului. Ar fi fost un prețios ghid pentru posteritate. Orbul poet Rom trebuie să fi avut accepțiunea de geniu și poate că am fi asistat la o nouă înțelegere a cosmogoniei din perspectivă onirică. Cert este că opera lui Eminescu constituie un argument de nezdruncinat pentru fundamentarea ideii, de altfel nedesmințită, conform căreia Cosmosul e izvor al frumosului, iar Estetica rezultat al Cosmologiei. Ceea ce denotă că există legic o congruență intimă între cosmos și funcția umană. Cum e posibil aceasta ? Întîi prin motivul că omul e o ființă acordată ritmurilor cosmice, care și-a alcătuit calendarul vieții după mișcările aștrilor și care și-a făcut o religie cosmică. De partea siderală a omului au vorbit romanticii, suferind, sau bucurîndu-se de privilegiul numai omului dat de a avea sentiment cosmic. Dar pe cînd acesta a devenit în industria poetică sideromanie a rămas pentru geniu autenticul dor sideral, resimțit din ce în ce mai mult. Cum

Scanned with OKEN Scanner

a fost posibil, conceptual, apropierea dintre om și cosmos, dacă universul trebuia să-i apară monstruos prin nemărginire, dar mai ales prin indiferența lui ? E marea întrebare la care n-a răspuns estetica. Sideralul a fost în viziunea mitică, preluată cu brio de romantici, antropomorfizat. Nu era ceva neobișnuit, căci estetica în sine avea astfel de tendințe. Geniul artist avînd o deosebită apercepție pentru antropomorfizare, desăvîrșește „îndeletnicirea" omului de serie de „a face legătura în modul cel mai intim între lumea exterioară din juru-i și el însuși, de a lua lumea întîi ca un obiect străin și de a o restitui apoi ca un obiect asimilat purtînd pecețile liberei creații". [60] Acest gest s-a realizat la scara geniilor care au elaborat miturile pe baza unui simbolism universal. Așa a apărut cosmosul antropomorfic „oferind esteticii fundament metafizic". Eminescu reia mitul titanului mort în *Demonism* și-l transpune poetic în viziunea cosmosului antropomorfic : „Ici în sicriu, sub cel capac albastru / Și țintuit și ferecat cu stele, / Noi viermuim în mase în cadavrul / Cel negru de vechime și uscat / Al vechiului pămînt care ne naște / Certîndu-ntre noi, ființi ciudate, / Grețoase în deșertăciunea lor."

Pentru Weltanschauung-ul geniului eminescian legat în primul rînd de factorii estetici, problema cosmosului antropomorfic e de primă importanță, rezervele privind orientarea filosofică în sine, căci dacă antropomorfismul „face artă perfectă", el „amenință și încătușează filosofic și religios. Spiritul trebuie să treacă din stadiul în care se afirmă pe sine, pentru sine în formă materială, spre a se gîndi și simți pe sine". [61]

*

Acest stadiu de autonomie spirituală, care depășește faza estetică, depășește și problema geniului artistic. Im-

---

[60] W. von Humboldt, *Gesammelte Werke*, hggb. von Preussischen Akademie, II, 142.

[61] Kaherine Everet Gilbert și Helmut Kuhn, *Istoria esteticii*, Buc., Meridiane, 1972, p. 385.

Scanned with OKEN Scanner

plicația etică în arta romantică rămîne inerentă esteticului, căci numai sentimentul estetic legat de actul contemplării, și neconstrîns etic dă geniului romantic libertatea în al cărei climat este apoi posibil actul moral. S-a întîmplat aceasta și la Eminescu ? În parte, da, în parte, nu. Tot ce-a ținut de eul personal al geniului s-a bucurat de libertate, dar universul ce i-a fost exterior a devenit un factor adesea pe care artistul l-a supus, dar și sub care a căzut învins. Reiese din aceasta că Weltanschauung-ul poetic eminescian n-a fost, și nu putea fi în acord cu lumea. Mazzinianismul său evoluat, ce-l confrunta în teorie ca și în practică cu absolutul de model divin, spre care individul nu voia străbate decît după realizarea idealurilor naționale, explică înfruntarea sa cu lumea. Cum a putut să facă Eminescu sinteza sufletului romantic, e marea întrebare ce depășește concepția asupra vieții, căci lîngă supraconștiința sa de geniu, care-i venea din viitor, el moștenise din trecutul unei lumi primordiale puterea intuiției. Suflet romantic cu permanenta nostalgie pentru absolut, și-a cumpănit poetul natura sa artistică, încît năvalnica putere de proiecție s-a regăsit total în farmecul expresiei.

Scanned with OKEN Scanner

II. ÎNȚELESUL EXISTENȚIAL

1. CĂUTAREA SINELUI

a. Contemplare — Renunțare

Ar fi greșit să credem că Weltanschauung-ul poetului a operat întîmplător și izolat, știut fiind c-adesea debusolarea conștiințelor romantice, ce rezulta direct din starea lor de spirit, n-a însemnat îndepărtarea, ci încadrarea într-o filosofie. Iar Eminescu s-a regăsit în vitalismul schopenhauerian cu care pentru început a împărtășit convingerea că în procesul contemplației artistice „se poate desăvîrși sensul unei existențe omenești". Geniul artist a apărut astfel ca unul dintre cei puțini chemați să valideze adevărul după care putem pătrunde la esența lumii prin contemplare. În termeni schopenhauerieni, această posibilitate datorată intuiției va fi nu altceva decît cunoașterea contemplativă ce va fundamenta o teorie a metafizicii frumosului. În centrul ei, filosoful *Lumii ca voință și reprezentare* a situat *voința de a trăi*, pe care a investit-o cu atributele iraționaliste și ale negării intelectuale, făcînd din ea principiul fenomenal pe care sînt axate înseși forțele naturii. Fiind legată de fenomenal și deci la antipodul esențelor pe care ideile le reprezintă, voința ne este cunoscută în toate actele de viață, pe cînd ideea nu poate fi atinsă decît pe calea contemplării : „Singure ideile posedă individualitate veritabilă, pentru că voința se manifestă în întregime și de fiecare dată sub o formă diferită. Ele însă nu pot fi obiect de intuiție decît pentru subiect care s-a despuiat de eul egoist, sau individualitatea fenomenală. Nu putem decît să contemplăm ideile și să ne aneantizăm în ele. Scopul artei fiind de a ne ajuta această cunoaștere pură,

Scanned with OKEN Scanner

care implică momentan negarea voinței de a trăi". [1] Negarea voinței de a trăi a însemnat în plan estetic o putere egală cu forța gravitației, în stare mai întîi să se emancipeze de fenomenal spre a putea extrage din orice împrejurare ideea platonică și a vedea în particular, generalul. Înlăturarea dorinței de individuare și contemplarea dezinteresată a „mutterilor", erau cu toatele posibile numai geniului. El singur, în actul contemplării, ce contura soluția estetică, drept una din soluțiile schopenhaueriene de ieșire din cîmpul voinței, poate străbate *momentan* la arhetipuri. Raportînd filosofia schopenhauerianã la geniul eminescian ar trebui să credem că principiile ei nu sînt decît adevărate legi implacabile în care poetul s-a integrat inconștient întocmai ca în legile naturii. Realitatea este însă alta. Eminescu a conștientizat filosofia schopenhauerianã. S-ar putea spune că demersul natural s-a desăvîrșit numai într-un act de conștiință, tradus la rîndu-i într-un act de opțiune. Contemplarea artistică pe care-o presupune întregul operei și fiecare creație la nivelul ei, a stat sub orizontul unei conștiințe estetice la Eminescu, pe care poetul a afirmat-o nu în teorie ci tot în poezie. Finalul din *Memento mori* consemnează această conștiință estetică privitoare la rolul poeziei ca funcție contemplativă izbăvitoare de voință, de coloratură schopenhauerianã : „Din aghiazima din lacul, ce te-nchină nemurirei, / E o picătură-n vinul poeziei ș-a gîndirei, / *Dar o picătură numai.* Decît altele, ce mor, / Ele țin mai mult. *Umane,* vor pieri și ele toate."

Problema conștiinței estetice ca problemă a contemplării artistice deschidea înțelegerea după care Voința „unică și indiviză" nu poate fi prilej pentru durere. Pe cînd voința universală o dată conștientizată devine o sursă a durerii. Deosebirea e de substanță, căci Voința universală, ca forță unică, ubicuă, nu are nici un scop final, după cum spunea Schopenhauer e ca valurile care se izbesc etern de țărm. Acționînd în univers în mod etern ea e o forță neutrală de neînvins. Voința e demonică. Încît s-a spus pe drept despre filosofia schopen-

[1] André Fauconnet, *L'Esthétique de Schopenhauer,* Paris, Alcan, 1913, p. 380.

Scanned with OKEN Scanner

haueriană că e un „pandemonism". Raportată la *Idee*, sau *esență*, voința universală e gradul cel mai înalt de fenomenalitate fără să poată transgresa în arhetipurile lumii. Instinctul de perpetuare, dorința de a trăi, dorința de mărire, sînt gradual forme ale voinței universale. Glasul speței se simte în toate din aceste forme. Cînd individul ia cunoștință de jocul fenomenal al voinței, atunci începe durerea : „Nu simțiți c-amorul vostru e-un amor străin ? Nebuni ! / Nu simțiți că-n proaste lucruri voi vedeți numai minuni ? / Nu vedeți c-acea iubire serv-o cauză din natură ? / Că e leagăn unor viețe ce semințe sunt de ură ? / Nu vedeți că rîsul vostru e în fiii voștri plîns, / Că-i de vină cum că neamul Cain încă nu s-a stins ? / O, teatru de păpușe... Zvon de vorbe omenești, / Povestesc ca papagalii mii de glume și povești / Fără ca să le priceapă... După ele un actor / Stă de vorbă cu el însuși, spune zeci de mii de ori / Ce-a spus veacuri după-olaltă, ce va spune veacuri încă, / Pîn'ce soarele s-o stinge în genunea cea adîncă."

Schopenhauer a subsumat conceptul de *putere* conceptului de *voință* întrucît în primul intră determinările *cauză-efect*, pe cînd conceptul de *voință* este unic, originea sa venind din interior, din cea mai nemijlocită conștiință. În acest sens, Schopenhauer preciza cu plasticitate : „«Ich erkenne» e o propoziție analitică, pe cînd «ich will» e o propoziție sintetică". Tendința centrifugală a sistemului schopenhauerian vizibilă în această reducție la *voință* a mers pînă acolo că a văzut în această categorie ca o lege a motivării, motivația fiind cauzalitatea văzută dinăuntru *(Die Motivation ist der Kausalität von innen gesehen)*. Cauza și efectul care funcționează legic se situau în afară și se subordonează conceptului de *putere* la rîndu-i subordonat *voinței*. Această tendință schopenhauerianǎ de absolutizare a *Voinței* în înțelesul de voință universală duce la apropierea categoriei de față pînă la kantianul *Lucru în sine (Das Ding an sich)*. Această apropiere nu e lipsită de semnificații, căci cunoașterea *voinței* e similară cu cunoașterea *lucrului în sine*, adică a esenței lumii, a prototipului, a arhaeului, corespunzînd finalmente actului de contemplație care ne preocupă ca *soluție estetică*. Se pare că aici apare o

Scanned with OKEN Scanner

contrazicere a sistemului schopenhauerian. Pe de o parte dorința de a ieși din cîmpul tiranic al *Voinței* spre a putea contempla ideile și a se degaja cel puțin vremelnic de *Voința de a trăi* și de suferința inerentă, iar pe de altă parte această ieșire înseamnă metodic o adîncire însăși a *Voinței*. O adîncire a *Voinței* ca *Voință universală* și o degajare din voința personală de a trăi prin despuierea de egoismul eului, prin impersonalizare. Paradoxul schopenhauerian nu e numai semantic, ci și de conținut. Ieșirea din acest paradox pare posibilă demonstrînd că noi nu sîntem numai subiect cunoscător, ci aparținem obiectului cunoștinței. Acționăm cunoașterea, dar sîntem și obiect de cunoaștere în același timp. Sîntem chimiști și sare de laborator. Cu alte cuvinte sîntem subiect cunoscător și *lucru în sine*. Textele schopenhaueriene vorbesc de o comunitate secretă interioară. Corpul nostru face parte din lumea ca reprezentare și-l putem cunoaște ca pe orice obiect, cu un avantaj în plus acela de a avea o cunoștință suplimentară venită din interiorul acelui corp care fiind al nostru ne face accesibilă pătrunderea în tainele lui interioare. În cunoașterea altor corpuri noi nu puteam avea acest privilegiu. Cunoscîndu-ne pe noi înșine avem o unică putință de a pătrunde în *Absolut*. Așadar, cufundarea în noi înșine prilejuiește contactul cu *Lucrul în sine*, cu *Voința universală*, nemanifestată, nefenomenalizată, în afara spațiului și timpului, a cauzalității, voința indivizibilă în care sălășluiește Totul. Procesul contemplării artistice înseamnă tocmai coborîrea în noi în zona nefenomenalizată a *Voinței*, contactul cu *Lucrul în sine*, inserția în *Absolut*. Schopenhauer preciza în acest sens în Cartea III din *Der Welt als Vorstellung*: „...und das Wesen des Genius besteht eben in der überwiegenden Fähigkeit zu solchen Kontemplation : da nun diese ein gänzliches Vergessen der eigenen Person und ihrer Beziehungen verlangt; so ist Genialität nichts Anderes,..." [2] Se poate aminti în mar-

[2] *Op. cit.*, p. 218. „...și esența geniului constă în capacitatea precumpănitoare spre o asemenea contemplare ; aceasta cînd ajunge la o totală uitare a propriei persoane și a relațiilor ei, așa se poate numi genialitate și nu altfel..."

Scanned with OKEN Scanner

ginea textului schopenhauerian părerea îndreptățită a lui D. Caracostea care vedea în estetica lui Schopenhauer o estetică „antilirică" manifestată în contemplarea netulburată a ideilor eterne, care s-a răsfrînt aidoma și în *Luceafărul* lui Eminescu, unde poetul a imprimat o vădită tendință de impersonalizare.[3] Soluția estetică, dar și soluția etică au cerut contemplatorului și respectiv ascetului acea *voință* considerată *ne-voită* spre-a se putea elibera. Critica filosofică postschopenhaueriană s-a întrebat pe drept, de unde ia artistul, fie el genial, sau ascetul *voința de a nu voi*. Răspunsul e foarte dificil. Autorul *Lumii ca voință și reprezentare* nu prevăzuse nici o motivație. Impasul apare atunci cînd în marginea filosofiei schopenhaueriene ne întrebăm de unde putem lua energia care să învingă *voința de a trăi*. Evident este însă faptul că geniile și asceții există și că răspunsul întîrzie să vină pe urma acelei taine care învăluie prezența lor. Eminescu în poezia *Cărțile* a sugerat e-adevărat destul de voalat, de unde împrumută această energie : „Mai am pe-un înțelept... cu-acela iară / Problema morții lumii o desleg ; / Ș-apoi mai am cu totul pentru mine / Un alt maestru, care viu mă ține... / Dar despre-acela, ah, nici vorbă nu e / El e modest și totuși foarte mare. / Să tacă el, să doarmă ori să-mi spuie / La nebunii — tot înțelept îmi pare."

În sprijinul explicației privitoare la sursa de energie care alimentează puterea geniului de a se sustrage din cîmpul voinței, Schopenhauer ar putea aduce categoria corelativă *Voinței* și *Contemplației, Reprezentarea,* care în solipsismul schopenhauerian desemnează subiectivitatea perceptorului. În acest spirit, Schopenhauer ajunge să asimileze lumea ca reprezentarea unui vis himeric. Cu alte cuvinte, fenomenul reprezentării distinge în lume nu obiectivitatea ei, ci valențele subiective de o structură similară *voinței de a nu voi*. Această structură similară e aflată în imponderabila capacitate onirică întotdeauna ca pe o nouă emanație a spiritului, ce ne conduce îndeaproape la înțelesul idealismului magic al lui Novalis.

---

[3] D. Caracostea, *Creativitatea eminesciană*, Buc., Fundații, 1943, p. 222.

Scanned with OKEN Scanner

În plan mai larg, problema contemplării artistice în spirit schopenhauerian deschide în istoria esteticii dacă nu o viziune întrutotul nouă, ținînd seama mai ales de precedentele plotonice, platiniene și kantiene, un punct de vedere foarte modern ce ține de o viziune „estetică" : „Filosoful pesimist transportă ideea de contemplare din filosofie în artă, oferind sub forma unui concept rafinat de plăcere estetică, un substitut binevenit pentru *vita contemplativa*. Prin filosofia lui Schopenhauer, contemplația supraviețuiește credinței în obiectul ei originar, adică în rațiune ca temei al realității". [4]

Deliberata racordare eminesciană la actul contemplării artistice de viziune schopenhauerianã a fost implicit recunoașterea geniului prin a cărui putere creatoare arta își cere dreptul de excepție și eternitate.

*

Izbăvirea de *Voință* a omului în actul contemplării artistice nu era ca soluție estetică decît temporară. Schopenhauer nu putea desăvîrși sistemul său de gîndire, oricîtă atracție ar fi simțit pentru puterea geniului artist, fără o mutație ce se cerea de la domeniul estetic la cel etic. Aceasta s-a și putut realiza în baza unei nedesmințite realități care dezvăluia morala schopenhauerianã drept o prelungire a esteticii și mai mult decît atît o posibilitate permanentă de evadare definitivă de sub tirania *voinței*. Problema moralei care devine problemă cheie în ansamblul gîndirii schopenhaueriene, aducînd în scenă un alt personaj, de astă dată în stare să se elibereze de *voință* prin asceză, ridică întrebarea dacă geniul este acela care încearcă și această deplină eliberare. Se știe însă că geniul nu-și pregătește transcendența decît prin actul dăruirii lui artistice. Imolarea de sine prin creație, și ea un fel de asceză, se face în numele și pentru binele umanității. Transcendența se cîștigă în baza certificatului ce îl obține în lume, pe cînd asceza

[4] K. E. Gilbert și H. Kuhn, *Istoria esteticii*, Buc., Meridiane, 1972, p. 407.

Scanned with OKEN Scanner

este anularea voinței, e eroismul de a lupta împotriva forțelor de neînvins ale naturii noastre. Pe cît de mare este acest gest, întrucît numai prin el se poate obține definitiva evadare din *Voință*, pe tot atît de inuman apare. O dată prin depășirea firescului, prin retezarea însăși a rădăcinii vieții, și-apoi prin singularizarea unui sacrificiu, care nu se resfrînge, asemănător cu cel al geniului artist, asupra omenirii. E numai pregătirea absolută a transcendenței unui eu. Problema izbăvirii etice ar trebui în acest sens să nu ne intereseze, dar depășindu-și propriile-i hotare, estetizîndu-se, devenind obiect artistic la Eminescu, prilejuiește o racordare și pe această cale a poetului la viziunea schopenhaueriană. Într-un anume sens se poate vorbi și de o asceză *sui-generis* a poetului însuși care declarase dezinvolt : „Eu sunt budist !“ În planul estetic în care Eminescu transpune etica lui Schopenhauer, vom putea afla desolidarizarea de etica spinozistă, care vedea lumea ca excelentă pentru că era creată de Iehova, urmînd ca omul să nu mai aibă nimic altceva de făcut decît să trăiască și să se conserve, să se bucure de viața sa, atitudine echivalentă cu un optimism pe care Vechiul Testament îl propagase. Oare să fie fără semnificație versul eminescian „Eu nu cred nici în Iehova...“ ? La Schopenhauer și la Eminescu, voința sau esența interioară a lumii nu e drumul lui Iehova : „Bei mir hingegen ist der Wille, oder der Innere Wesen der Welt Keineswelt der Jehova...“ [5] Văzînd drept negativă identificarea panteistă a lumii cu Dumnezeu, morala schopenhaueriană se situează prin propagarea ascezei și deci a pesimismului la polul opus înțelegerii spinoziste. Este suficient de amintit că Schopenhauer vedea în mortificarea voinței o „antikosmische Tendenz“ și că în spiritul acesteia făcea elogiul suferinței, asemănător nemuritoarelor versuri lamartiniene din *Hymne à la douleur* : „Une vertu divine au lieu de ma vertu, / Que tu n'est pas la mort de l'âme, mais sa vie, / Que ton bras, en frappant, guerit et vivifie.“ Eminescu reține în ne-

[5] *Schopenhauers Werke*, III, *Op. cit.*, p. 741. „La mine din contră, Voința sau esența interioară a lumii nu este lumea lui Jehova“.

Scanned with OKEN Scanner

numărate împrejurări ideea schopenhaueriană după care „Das Leben ist Leiden", și în poemul *Ca o făclie* pînă a ajunge la elogiul ce i-l face geniului, care sfințește pămîntul cu suferința lui, vede însăși alcătuirea cosmică fundamentată pe sentimentul suferinței : „Vai de acel ce ochii în lume i-a deschis ! Blestem mișcării prime, al vieții primul colț. / De-asupra-i se îndoiră a cerurilor bolți, / Iar de atunci prin chaos o muzică de sfere, / A cărei haină-i farmec, cuprinsul e durere."

Drept urmare, suferința are „eine solche heiligende Kraft". [6] Astfel, problema etică se precizează la Eminescu într-un mod în care la Schopenhauer s-a cristalizat mai întîi „...bei mir allein die Ethik ein sicheres Fundament und wird vollständig durchgeführt, in Übereinstimmung mit den erhabenen und tiefgedachten Religionen, also den Brachmanismus, Buddhaismus und Christenthum, nicht bloß mit dem Judenthum und Islam" [7].

Extrăgînd din înțelepciunea acestor religii chemarea de virtute, Schopenhauer și Eminescu fac un elogiu al Renașterii. Eminescu, poet liric, trăind pe rînd sentimentul iubirii ca milă, ca posibilitate de sacrificiu, dar mai presus ca renunțare, refăcea întreaga dramă a omului și a omenirii care nu se poate izbăvi decît în decizia renunțării, a practicării virtuții și a ascezei. Schopenhauer a demonstrat că orice altă soluție morală afară de asceză apare ca temporară și deci insuficientă. Chiar mila pe care creștinismul a pus atîta bază i-a apărut prin caracterul neimperativ a fi mult mai dinamică decît *imperativul categoric* al lui Kant, și totuși în comparație cu asceza avînd numai un caracter vremelnic. Chiar și filosofia identității amare pe care Eminescu a preluat-o prin Schopenhauer de la budiști în *Tat twam asi (Aceasta ești tu)* e o chemare numai pasageră spre desăvîrșire. Niciodată Schopenhauer și Eminescu nu au pro-

---

[6] *Ibid.*, p. 732 (Suferința are o asemenea putere mîntuitoare).
[7] *Ibid.*, p. 740. „La mine singură Etica a condus la un fundament desăvîrșit, în acord cu grandioasele și profundele religii ca Brahmanismul, Budismul și Creștinismul, nu numai cu Iudaismul și Islamismul".

Scanned with OKEN Scanner

pagat în numele asceze sinuciderea. Nu numai pentru faptul că voința de a trăi nu apărea învinsă în acest fel, dar și pentru motivul că-n actul suicidului distrugînd doar lumea ca reprezentare, adică latura fenomenală, rămînea intactă esența realității. „Der Selbstmörder verneint bloß das Individuum, nicht die Species". [8] Eminescu a proiectat în creația sa literară ca pe un ideal al umanității, sau ca pe un ultim stadiu spre care tinde lumea în dorința ei de perfecțiune, asceza. Euthanasius descoperă posibilele ipostaze spre care poate tinde cuplul Ieronim-Cezara. Ascetismul brahmanic renovat în direcție budistă transformă modul de viață anahoretic al lui Euthanasius într-un fel de naturism și reculegere sufletească. În fond *Cezara* e un mit al omului primitiv. Un început nou de lume cu un Adam și o Evă. Magul călător în stele e un model de pură transcendentalitate spre care poate năzui fiul de împărat în ipostaza geniului ce se inițiază. Schopenhauer înțelegea prin asceză „în sens restrîns această intenționată rupere a voinței prin refuzul plăcutului și frecventarea neplăcutului, care e a unui mod de viață și de automortificare ales pentru ispășire, pentru o continuă mortificare a voinței". [9] Marele filosof acorda, cum va face și Eminescu mai tîrziu, o mare pondere conștiinței de sine a suferinței și conștiinței suferinței umanității întregi. Această îngemănare a două drumuri diferite, care duce la negarea voinței i se revela și din *Faustul* lui Goethe prin personajul Gretei. [10] Pe Eminescu ca și pe Schopenhauer l-a cîștigat ideea de Nirvana. Încă din tinerețe, *Rugăciunea unui dac* manifesta ideea repaosului nirvanic cerut de încordarea unei sfîșietoare suferințe, cu note care acreditează în planul mai larg al înțelegerii lumii sentimentul de insubordonare cosmică, fără să aibă conștiința necesității purificării treptate pe care o impune „vecinicul repaos". De aceea și finalul : „Să simt că de suflarea-ți suflarea mea se curmă / Și-n stingerea eternă dispar fără de urmă !"

---

[8] „Sinucigașul distruge numai individul, dar nu și specia".
[9] *Der Welt als Wille* (Zweite Betrachtung), *op. cit.*, p. 464.
[10] *Ibid.*, p. 465.

Scanned with OKEN Scanner

Asceza ca regăsire a *sinelui*, a *ideii*, a *divinității* era o treaptă în drumul ascensional al purificării care se vedea în *Povestea magului călător în stele*. Paradoxul datează mai devreme.

Din aceeași perioadă, oricare ar fi motivele care-l conduc la ideea „repaosului etern", apare obsesiv ideea morții „definitive", nirvanice. „O, moarte ! — nu aceea ce-omori spre-a naște iarăși / Ce ești vieții, o umbră de ocară — / Ci moartea cea eternă în care-s toate una." [11]. Alteori poezia eminesciană încearcă fiorul incertitudinii sau reîntoarcerii, anticipînd mitul eternei reveniri plin de bucuria regăsirii în iubire, dar suspectat de îndoiala metafizică a reluării calvarului în drumul către stele. „Unde te duci ? Cînd o să vii ?" Dar peste toată experiența lumii care i-a adus sentimentul amar al incompletitudinii sufletești, poetul voiește să aștearnă liniștea nirvanică. Învățătura budistă era un îndemn în plus convingerilor personale la care în 1881 ajunsese : „N-o mai caut... Ce să caut ? E același cîntec vechi, / Setea liniștei eterne care-mi sună în urechi ;". Ideea *marii renunțări* care-i deschidea drumul spre Nirvana se consolida în conștiința eminesciană. Nemaicătînd nimica, poseda totul. Renunțînd la individuare, redobîndea extincția și puterea universului, ceea ce fundamenta adevărul după care Nirvana nu era o încetare a Ființei, după cum nici nu putea fi un mod de viețuire. Poezia eminesciană, și mai ales proza nu au dat *mitului eternei reveniri* falsa impresie a regăsirii fericirii terestre. Ar fi fost un total nonsens. Reîncarnarea, metempsihoza pot să păstreze *anamnesisul* unei vieți trecute (cazul Rodopei) încununată de bucuria metafizică a unei regăsiri, dar în esență ea urmează regretul de a nu fi perfectă, compensat în același timp de speranța izbăvirii.

Ideea permanentei reveniri pe care Schopenhauer a preluat-o din literatura sacră indiană sub veritabila metaforă a „roții lui Ixion", romanticii au metamorfozat-o în mitul *eternei reîntoarceri*. Buda după 550 de reîncarnări a putut rupe lanțurile *(Upâdana)* ce-l țineau legat de roata timpului, și a cîștigat netulburata schimbare

---

11 *Femeia ?... Măr de ceartă.*

Scanned with OKEN Scanner

care nu se mai schimbă. Niciunul însă din eroii *Avatariilor faraonului Tlà* nu ajunge să rupă lanțurile ce-l leagă de roata lui Ixion, pentru că nu au ajuns la convingerea ascezei. Euthanasius și Magul călător în stele sînt singurii care refac sublimul destin al lui Buda, încheindu-l prin *marea și sfînta renunțare la viață. (Mahâbhinishkramana).*

b. **Act — Activism**

Mahâbhinishkramana trebuie să fi fost pentru Eminescu poate expresia cea mai sintetică a biografiei ca și operei sale. Renunțul la viață, la pasiunile și iluziile fericirii ei, nu prin înlăturarea, ci din contră prin adîncirea în durere, ca singură posibilitate ce-i oferea perspectiva eliberării definitive, a generat în opera-i o voluptate a suferinței care s-a făcut manifestă în valul neîntrerupt al melancoliei revărsat de-a lungul creației. Această voluptate cu care a fost trăită durerea, a corespuns atît unei stări de spirit, cît și unei vîrste umane pe care în istoria filosofiei și artei a circumscris-o romantismul. Văzută din afară sau mai precis din perspectivă rațională, aprehensiunea pentru durere a apărut bizară. Așa s-a întîmplat cu Richard Müller-Lyer autorul unei distinse cărți *Soziologie der Leiden*, unde printre altele postula ideea că durerea se confundă cu obstacolul. Observația trebuie să fi fost remarcabilă în linie rațională întrucît virtuțiile durerii trebuiau atribuite obstacolului. În categoria acestuia intrînd în special factorii activității, elogiile aduse pînă acum durerii, deveneau elogii ale activismului. Dar dacă Richard Müller-Lyer ajungea la această concluzie sfidînd atitudinea romantică a voluptății în suferință, nu putea ignora fenomenul ca atare, căruia, de altfel, i-a descoperit adevăratele structuri. Mai întîi dezvăluia în ordine istorică „pasivitatea primitivă" față de durere, pentru ca o dată cu înaintarea omului în sensibilitate să îi ia locul o atitudine substanțial deosebită, „resemnarea". O *resemnare pesimistă* cu care ne-au obișnuit romanticii, și-n teorie Schopenhauer, este aceea pe care a practicat-o printre

Scanned with OKEN Scanner

alții Eminescu, și care avea drept consecință neantizarea prin *marea renunțare* la viață. Resemnarea fatalistă mai aproape de Weltanschauung-ul oriental și-o resemnare optimistă care reifica îndemnul stoic de *nil admirari*. În fine, Richard Müller-Lyer descoperea *durerea ca valoare*. Această ultimă categorie a sociologiei lui se corela cu viziunea rațională ce postula elogii activismului uman și care deschidea larg calea înțelegerii că geniul și activitatea lui pot scoate din durere valorile creației. Așadar, prima direcție existențială a geniului romantic care se bizuia pe *contemplare* și *renunțare* dă loc celei de a doua direcții fundamentate de valoarea *actului* și-a *activismului*. Nimic mai firesc în dialectica creației ca și a gîndirii filosofice romantice, unde energiile acționează lăuntric ca să-și răspundă în afară. Schopenhauer însuși vorbea de funcția voinței ca funcție metafizică, fără să eludeze în același timp energia dinamică a voinței, care se metamorfozează adesea în energia eroică a individualității creatoare. Voința fiind *demonică* și deci o forță neutrală de neînvins, va fi pe tot atît irezistibilă ca înfăptuitoare. Numai că *fapta* în sens major, nu se confundă estetic cu simpla acțiune exterioară, ea cere-n plus creația. Imperativul *faptului* i-a impus lui Schopenhauer să nu transforme *Voința* într-o *voință potențială*, ci s-o așeze-n fapte, spre-a nu-i știrbi valoarea ei caracteristică ce stă în intuiție și a nu o transforma în concept. Pentru aceasta, filosoful *Lumii ca voință și reprezentare* nu a asimilat decît în parte *Die Wille* cu *Das Ding an sich*. Dorința de a explora „energia dinamică a voinței", și de a transpune-o în fapt, a dus adesea la cazuri cînd chiar geniile, e-adevărat cele de acțiune, nu și-au ucis voința, ci și-au armonizat-o cu intelectul, realizînd un veritabil ideal de viață. Maiorescu, un discipol al contemplării estetice schopenhaueriene, recurge la o contaminare a schopenhauerismului cu spencerianismul. Tendința de-a da spiritului fundament prin act a fost vizibilă la unul dintre filosofii cei mai idealiști dintre idealiști, cum a fost Fichte, care în teoria *actualității psihice* a cutezat să spună că spiritul e „acțiune pură, fără substrat". Goethe însuși se face succesorul acestei

Scanned with OKEN Scanner

idei care în *Faust* era prefigurată sentențios : „An die Anfang war die Tat". Novalis poate cel mai îndrăzneț, în noblețea spiritului său continuă pe Fichte în convingerea de a nu abandona puterea constructivă a imaginației și fanteziei. S-ar putea spune că imperativul faptului constrînge prin însăși forța existențială geniul romantic la realizare. Novalis elaborează *idealismul magic*, care prin „puterea de penetrație a visului" dă potențare vieții și realității în general. Eminescu nu-și poate concepe existența fără putința realizării lui artistice. E în aceasta poate răscrucea încercatei sale vieți de geniu crucificat de lume și de timp, obstacolat în drumul spre realizare. Filosofic vorbind, poetul se pare c-a simțit, de altfel ca și Maiorescu, că între metafizica lui Schopenhauer și idealul său poetic ce-l îndemna la *faptă* și la *act* pot fi deosebiri. E-adevărat că autorul *Lumii ca voință și reprezentare* nu a îndemnat poeții să bată în retragere, dar „resemnarea pesimistă" pe care a propagat-o putea să-nsemne în orice caz, desconcertare. În manuscrisele poetului s-au descoperit glosări care atrag atenția asupra interesului pe care Eminescu îl purta lui Eduard von Hartmann. „Schopenhauer e Dumnezeu, Hartmann profetul său." [12] Orientarea spre „profet" de astă dată pare a fi mai necesară decît spre „Dumnezeul" însuși, căci Hartmann spre deosebire de Schopenhauer combină pesimismul metafizic cu ideea de activitate și progres. Ce se putea mai elocvent pentru un geniu care cerea realizarea nu numai în limite poetice, ci și în actul social ! Eduard von Hartmann în *Philosophie des Unbewußten* sugera ideea evoluției ascendente, care nu e posibilă în condițiile *pasivității* și *renunțării*. Finalul salvator e în putința noastră, dacă luptăm pentru progres. Ed. von Hartmann realiza astfel „Die Einheit der Optimismus und Pesimismus" precizînd că concepția sa „im Stande ist, einen energischen... Impuls zu thätigen Handeln zu geben, während der einseitige Pessimismus

---

[12] Vezi Ioan Petrovici, *D e a s u p r a z b u c i u m u l u i*, Buc., Tip. I. C. Văcărescu, 1932, pp. 79—83, dar și în *Fîntîna Blanduziei*, articol citat.

Scanned with OKEN Scanner

aus nihilistischen Verzweiflung zum Quietismus führen muss". [13]

Confirmarea acestui adevăr de care s-a convins mai întîi Eminescu e prezentă în întreaga gazetărie politică și literară a poetului. Elemente ale unei filosofii a acțiunii găsea chiar în Schopenhauer, care punea, e adevărat fără speranțele finale ale progresului de care vorbea Ed. von Hartmann, semnul de egalitate între *existență* și *acțiune*. „Ursache und Wirkung ist also das ganze Wesen der Materie: ihre Sein ist ihr Wirken". Numai acționînd putem umple spațiul și timpul și numai acționarea condiționează intuiția: „Nur als wirkend füllt sie den Raum, füllt sie die Zeit" și „Ihre Einwirkung auf das unmittelbare Objekt (das selbst Materie ist) bedingt die Anschauung in der sie allein existiert". [14] În articolul *Bătrînii și tinerii*, Eminescu extinde această lege de la domeniul social la cel al ideilor și pentru că vedea în jocul acțiunii timpului nu numai mersul înainte, ci și posibilitatea regresului temporar, așeza singură arta în afara fluxului mișcării sociale: „Cu greu pricepe o minte de rînd că nu este în lumea aceasta nici o stare de lucruri și nici un adevăr social veșnic. Precum viața consistă din mișcare, așa și adevărul social, oglinda realității, este de-a pururea în mișcare. Ceea ce azi e adevărat, mîine e îndoielnic, și pe roata acestei lumi nu suie și coboară numai sorțile omenești, ci și ideile. În această curgere obștească a împrejurărilor și a oamenilor stă locului numai arta, adecă ciudat lucru, nu ceea ce e'n folosul oamenilor, ci ceea ce este spre petrecerea lor." [15] Transpunînd social aceste idei dezbătute și aplicate pe larg în gazetărie, pătrundeau chiar și în poezie pentru farmecul mai ales al dialecticii lumii răsfrînte cu precădere în plan moral: „Virtutea nu mai e un

---

[13] *Op. cit.* pp. 403—404. „Unitatea optimismului cu pesimismul... dă un impuls energic la schimbul de fapte, pe cînd Pesimismul unilateral trebuie să conducă de la deznădăjduirea nihilistă la Quietism."

[14] *Die Welt als Wille und Vorstellung, op. cit.*, p. 10.

[15] În: *Timpul*, 11 dec. 1877. Vezi și M. Eminescu, *Opere*, II, ediție îngrijită de prof. Ion Crețu, Buc., Editura Cultura românească, 1938—1939, p. 179.

Scanned with OKEN Scanner

merit / Căci merit nu-i cînd nu e luptă.“ [16] Sau : „O luptă e viața și toată firea-i luptă / Milioane de ființe cu ziua întreruptă / Susțin prin a lor moarte, hrănesc prin putrezire / Acea frumoasă haină ce-acopere o fire“. [17]

Eminescu e nevoit ca în gazetărie să părăsească punctul de vedere contemplativ și logica ultimă a *marii renunțări* pentru a-și apropia mijloacele cu care să convingă în dezbaterea ideilor politice. Atitudinea de *Geisterberührung* propagată de Novalis ca schimb între *eul* individual și divinitate pe care se sprijină lumea în acțiunea ei rămîne doar ca o idee de fundal, de coloratură mesianic-pașoptistă chemată numai să justifice planul metafizic. Preocuparea de a funda numai o poziție care să ducă la rezultate practice în vederea păstrării suveranității naționale în condițiile penetrației austriece și rusești l-a determinat pe poet să publice articolele de mare profunzime și de adînc accent politic, adevărate programe ale activismului nostru național, *Echilibrul* și *Influența austriacă asupra românilor din Principate*. Echilibrul ar reieși din egala îndreptățire a tuturor popoarelor la viața proprie. În *Influența austriacă...*, romanticul în poezie, cedează poziția individualismului spre a îmbrățișa ideea de armonie a intereselor individuale cu cele sociale. Statul e o armonie a claselor sociale. Afirmarea crescîndă a punctului de vedere privitor la stat se bizuie pe dialectica mișcării și stabilității. Societatea generînd mișcarea, statul e stabilitatea, pentru a putea ca în fluxul permanentei primeniri sociale să se poată asigura de pe o poziție statornică păstrarea naționalității. Pentru aceasta, poetul propunea un adevărat program de acțiune socială, care să se sprijine pe *stabilitatea politică* a unui guvern atunci monarhic, pe *muncă*, prin scoaterea proletarilor condeiului de la viața publică a statului și obligarea lor la o muncă productivă și la *economia* națională chibzuită. „Altfel, moșiile ar fi cumpărate de societăți și capitaliști, colonizate cu nemți, iar națiа redusă de proletariat. În cazul al doilea un ucaz ar

[16] *E împărțită omenirea...*
[17] *Femeia ?... Măr de ceartă.*

Scanned with OKEN Scanner

șterge limba din biserică și stat, țăranul ar trăi mai bine.. care din noi cum ar scrie, acolo i-ar îngheța mucul condeiului..." [18]

Aceste adevăruri axate pe o realitate românească și însoțite de un program pe care în bună parte respectîndu-l ne datorăm supraviețuirea națională, nu au fost, doctrinar vorbind, în afara principiilor de sociologie naționalistă a unui Fichte, propagatoare a principiului dreptului ca manifestare a libertății într-o comunitate juridică. Nu departe a fost Eminescu și de ideea socialismului de stat, care consfințea ideea dreptului de proprietate nu asupra lucrului (pămînt, mașini, imobile), ci dreptul de a beneficia de rezultatele muncii. Nu numai atît, Eminescu a adăugat acestor principii convingerea că supraviețuirea noastră în viitor se sprijine pe dreptul și obligația de a impune „ierarhia meritului" : „State demagogice care nu țin seamă de ierarhia naturală a meritului și a muncii și cari, din contră, află mijloace de a privilegia înaintarea feneantismului și sterilității oamenilor vicleni și malonești, răsar și pier, fără înflorire, ca plantele criptogame. Dacă dar secretul pentru existența unei rase este păstrarea calităților ei musculare, secretul vieții lungi a unui stat este păstrarea «ierarhiei meritului»". [19] Orientarea lui Eminecu spre activismul social nu putea să nu însemne și o dezicere de pesimismul schopenhauerian, fie și numai sub orizontul de progres social pe care îl preconiza Eduard von Hartmann. Această emancipare de prima fază, de prima direcție existențială a geniului romantic eminescian se produce tîrziu. Poetul explica pesimismul nostru național prin formele civilizației care depășeau pentru moment posibilitățile egalării lor : „Însă tocmai această critică meritoasă a frazeologiei deșerte a descoperit și contradicțiunea constantă între ideile noastre și formele civilizației, ne-au descoperit necesitatea de a trăi în mijlocul unor instituții ce-ni se par mincinoase și ne-au făcut pesimiști. În acest conflict pierdem adeseori bucuria de a trăi și dorința de

[18] *Influența austriacă*, în : *Convorbiri literare*, 1 august 1876.
[19] *Ierarhia socială*, în : *Timpul*, 17 august 1882 și *Opere*, IV p. 472.

Scanned with OKEN Scanner

a lupta ; acesta e izvorul relei dispoziții care muncește pe oamenii culți din mai toate țările". [20]

Aceste idei erau un produs doctrinar comun pentru toate popoarele, venit din viziunea romantică de încurajarea dezvoltării statelor naționale, fundamentînd de fapt ideea eminesciană a unui stat național bizuit pe *geniul românesc*. S-ar mai putea spune, astfel, în marginea acestor considerații, că romanticii în genere, și în special Eminescu, au rămas la faza contemplativă și a convingerii în sensul marii și sfintei renunțări ? Gazetăria eminesciană e un prețios adagiu menit ca să confirme cea de a doua direcție existențială în căutarea sinelui a geniului romantic eminescian. S-ar putea spune astfel, că pe cînd prima direcție existențială stătea sub semnul înțelepciunii teoretice *(Sophia)*, cea de a doua direcție existențială a romantismului eminescian fixa înțelepciunea practică a omului de acțiune *(Poesis)*, astfel că geniul eminescian nu era condamnat a rămîne „pustiu". Entuziasmul său a evitat ratarea.

c. Regenerare — Reintegrare

Multă vreme, neînțelegerea fenomenului romantic în esența lui a dus la interpretarea nu numai îngustă, ci și eronată că aflîndu-ne în fața unei mișcări filosofice și literare generată de o stare de spirit care pune înainte de toate valorile eului, ne-am afla în fața unei doctrine și unei maniere literare care reduc cultul eului la egoism și epatarea personalității. Această neînțelegere venea tocmai din eludarea idealului romantic circumscris după cum se știe în ultimă analiză, ca ideal transcendental. Niciodată adevărul romantic nu a confundat individualismul cu egoismul și cu atît mai mult nu a redus idealul omenirii la idealul individual. Pe tot atît de-adevărat e faptul că în centrul universului romanticul a pus persoana sa, însă ca unitate sufletească ireductibilă și deci nediferențiată a lumii, neabsolvită de identitatea și soli-

[20] *Fîntîna Blanduziei*, în : *Fîntîna Blanduziei*, 4 decembrie 1883 și *Opere*, IV, vol. cit. p. 569.

Scanned with OKEN Scanner

darismul social. Punctul de vedere idealist al doctrinei filosofice romantice care mută posibilitatea atingerii idealului din reperele vieții, în transcendent, nu ducea nici el la ignorarea factorului real social-istoric. Acesta devenind o treaptă a transcenderii. Așa se și explică de ce ardoarea cu care romanticul își pregătește depășirea individuală e în același timp nestrămutatul sentiment al devenirii sociale. Regenerarea colectivă fiind argumentul regenerării individuale. E drept că acest adevăr e pus în relief nu de filosofia, ci beletristica romantică, chemată prin natura ei a fi apropiată vieții. Marii romantici în literatură au fost apostoli ai propășirii sociale. Genialitatea lor, prin definiție, i-a circumscris umanității. Eminescu la noi a fost înainte de toate un poet al regenerării colective. Poemele de bază, care fixează epoca maturității, ca și elanurile de tinerețe răsfrînte în proza beletristică atestă generozitatea unei gîndiri romantice menite să meargă spre desăvîrșirea individuală o dată cu desăvîrșirea socială. Cine-ar putea să conteste geniului, conștient de valoarea sa, marile servicii ce le aduce umanității, pentru gîndul secret al proprieri regenerări și al regenerării cosmice? S-ar putea spune că metafizica romantică și-a extras principiile etice și miturile care s-o ilustreze din acțiune, și numai dorința de permanentizare, cu-al său substrat ce ține de sentimentul demnității umane, îl conduce pe romantic la viziunea celei de a doua lumi corelativă existenței noastre. Raportat la creație, geniul a năzuit întotdeauna, cum demonstra J. P. Richter să-și integreze total puterile spiritului în propria-i operă creînd *eine neue Welt*, furnizîndu-și iluzia demiurgității spre care discret tindea. Raportat la propria-i persoană, geniul romantic speră ca prin creație să refacă gestul absolutei dăruiri altruistice, care în plan moral să echivaleze cu regenerarea sa ca individ, mijlocindu-i astfel reintegrarea cosmică. Ideea regenerării și reintegrării care-a surîs celui mai mistic dintre romantici, dar paradoxal și celui mai legat de realitate, e vorba de Novalis, primea implicații mitice, căci regenerarea trebuia să-nsemne redobîndirea plenitudinii din vîrsta de aur a umanității. Ca adept al cunoașterii intuitive, caracteristică unanim romantică, No-

Scanned with OKEN Scanner

valis sensibiliza în *Hyazint und Rosenblütchen* drama pe care a deschis-o în istoria omenirii cunoașterea rațională. Această idee cu obîrșii mitice nu numai că nu a devenit desuetă, ci a făcut carieră în secolul nostru prin filosofia bergsoniană. Omul predeluvian de care vorbește Novalis, i s-a părut *der himmlische Urmensch*, integru și a cărui plenitudine sufletească și organică s-a pierdut. Novalis, ca toți romanticii, filosof evoluționist, nu gîndește trecutul decît în perspectiva viitorului, întrezărind posibilitatea refacerii virtuților celeste ale omului primordial. Gîndirea sa este azi foarte modernă, de vreme ce deliberînd la posibilitățile umane nu le întrezărește a fi limitate, întrucît în vederile lui nu intră un determinism fatal al omenirii. Adept al liberului arbitru, deci liber de constrîngerile destinului, împinge la maxim încrederea în posibilismul uman, cum o va face Heidegger în vremurile noastre. Autorul redutabilei *Sein und Zeit*, care spunea „Ich bin was ich werde" își avea un predecesor ales în Novalis, care delibera în favoarea totalei neîngrădiri. *Was ich will, das kann ich. Bei dem Menschem ist kein Ding unmöglich.*[21] Ca propagator al cunoașterii lumii prin suflet, Novalis nu putea întrezări posibilitatea regenerării individului decît pe calea autodepășirii lui în efortul neîntrecut de a deveni mai sensibil. O dată cu creșterea numărului simțurilor omul își va putea ameliora condiția. Era de fapt nu o chemare la cunoașterea senzorială, ci la o cunoaștere afectivă adîncită, ceea ce îl determină să creadă că *Das Herz ist Schlüssel der Welt und des Lebens.*[22] Regenerarea romantică a individului însemna pentru Novalis și atingerea acelui stadiu de disponibilitate onirică permanentă. A găsi în noi înșine posibilitatea de contact cu inconștientul inepuizabil, infinitul din noi. Dacă ideea sporirii sensibilității umane ca pe o condiție a refacerii handicapului pierdut în istorie însemna de fapt chemarea spre generalizarea modului sensibil de a fi al artistului

[21] *Fragmente*, Ed. K. III, p. 334 : „Pot ceea ce vreau. Omului nu-i e nimic imposibil."

[22] Ed. K. II, p. 389 : „Inima este cheia lumii și a vieții".

Scanned with OKEN Scanner

de geniu, nu mai puțin viziunea omului în stare să arbitreze deodată cele două fețe, ale conștientului și inconștientului printr-o simultaneitate a treziei cu visul, ne amintește de nostalgia eminesciană pentru oniric care vorbește în prezența fantastului Dionis. „Einst wird der Mensch beständig zugleich schaffen und wachen". [23] Sau magica putere pe care Eminescu o atribuia de asemenea oniric lui Dan, de-a se desprinde de propria-i umbră, era ca o promisiune de viitor pentru individul regenerat al lui Novalis : „Dann wird er vermögend sein, sich von seinem Körper zu trennen, wenn er es für gut findet". [24] Autorul lui *Heinrich von Ofterdingen,* tentat de același mit al originii spre care trebuie să ducă regenerarea omenirii, sugerează prin formula *idealismului magic* puterea omului primordial de a aduce universul obiectiv în gîndire și de a transmuta gîndirea în acest univers, ceea ce însemna de fapt secretul comuniunii permanente între om și univers, care s-a pierdut. Posibilitatea de a străbate la idealismul magic pe care geniul lui l-a întrevăzut și care poate l-a realizat în dimensiunile individualității sale, presupune azi un itinerar de suferință, un purgatoriu eliberator cu fiecare treaptă pe care trebuie să o urce sau coboare omul în dorința regenerării individuale. Eliberarea de *egoism* însemna condiția preliminară pentru a accepta suferința, ca una din posibilitățile de „a ieși din greul nostru somn terestru spre a ne deștepta la viață spirituală" („Schmerzhaft muss jenes Band, zerreissen / Was sich um's innre Auge zieht").

Experiența adevăratei suferințe nu a putut să o trăiască Novalis ca și Eminescu la vîrste asemănătoare, decît în prezența morții iubitei lor, Elena pentru Eminescu ca și Sophie von Kühn pentru Novalis prin moartea lor au constituit „o etapă miraculos necesară". Similitudinea biografică între cei doi poeți de geniu invederează similitudinea în operă, ca rezultate firesc tipice sufletului romantic. Unii au văzut în *Mortua est* semnul tita-

---

[23] Allg. Br. III, p. 126.

[24] *Fragmente,* II, p. 369 : „Va fi posibil ca omul să se despartă de corpul său, dacă va găsi de cuviință".

Scanned with OKEN Scanner

nismului ulterior al lui Eminescu, ceea ce e posibil într-un anumit plan, dacă avem în vedere revolta împotriva Dumnezeirii, cauzată de durerea morții iubitei. În planul mai larg al creației, unde ne izbim de convingerea poetului în imposibilitatea redresării omenirii, ca în *Memento mori*, *Împărat și proletar*, avem sugestia în schimb a *regenerării individuale*, care funcționează antitetic cursului implacabil al istoriei spre rău. Drama poetului stă în constatarea subsidiară că posibilitățile regenerării nu pot să depășească perimetrul individualității sale, de unde sentimentul de *Weltschmerz* și o justificare a morții în temeiuri filosofice : „Cînd omul risipitu-i, un lut fără suflare, / Sufletul în afară rămîne surd și orb : / Un cîntec fără arpă, o rază fără soare, / Un murmur fără ape, e suflet fără corp, / Dar înăuntru-i este o lume-ntinsă mare, / Aevea-i pentru dînsul. Cum picături ce sorb / Toate razele lumii într-un grăunte-uimit, / În el îs toate, dînsul e-n toate ce-a gîndit.“ [25]

Paralelismul Novalis — Eminescu acoperă perfect ideea suferinței, ca drum posibil regenerării individuale. *Voința de creație* și *dragostea față de tot* sînt și la Eminescu permanențe etice. Cu toatele justificînd regenerarea pe fondul unei evoluții generale în care au crezut romanticii. Împărțiți între știință și metafizică ei au văzut cînd posibilitatea transgresării dintr-un regn în altul, cînd saltul spre perfecțiune al omului. Demn de amintit în acest sens e Faraonul Tlà, care intrînd în templul cu podeaua de aur ce prindea cerul ca într-o oglindă, și invocînd magic chipul lui Isis, va vedea pe tabla cea neagră „un cerc mare roșu... Jos minerale, în care plantele își duceau rădăcinile... animalele își duceau rădăcinile în plante, omul în animale ; minerale în om, plante în minerale, animale în plante, omul în animale și prin toate aceste forme tremura cercul roșu și făcea să joace formele negre pe firul ei roșu“.

Nimic nu e oprit în drumul către absolut, dar totul e supus efortului. O nobilă chemare către viitor traduce sensul progresist al optimismului romantic. Moartea apărea în acest context diminuată, o simplă trecere, o vamă,

---

[25] *Povestea magului călător în stele.*

Scanned with OKEN Scanner

aureolată de-un înalt simbol : „Ea dă accesul la un plan mai elevat al existenței". Tema reîncarnării vizează la rîndu-i un conținut superior. Geniile nu beau din vinul uitării și retrăind profită de experiența unei vieți trecute, depășindu-și contemporaneitatea. Eminescu însuși în *Sărmanul Dionis* se întreba : „Nu sunt aceiași actorii, deși piesele sînt altele ? E drept că după fundal nu suntem în stare a vedè. Și nu s-ar putea ca cineva, trăind, să aibă momente de-o luciditate retrospectivă, care să ni se pară ca reminiscențele unui om ce de mult nu mai este ?" Avatarul medicului Sylvester din *Heinrich von Ofterdingen* nu este altul decît minerul din prima parte a romanului. Faraonul din *Avatarii faraonului Tlà* are reminiscența avatarului iubitei sale Rodope, după cum Suleima recunoștea dintr-o altă lume pe Heinrich von Ofterdingen.

Novalis a gîndit și perspectiva mai sumbră a ceea ce el numea „Verteilung einer Individualität auf mehrere Personen",[26] dar a preconizat și posibilitatea existenței multiple, un început de ubicuitate : „Der vollendete Mensch muss gleichsam zugleich an mehreren Orten und in mehreren Menschen leben",[27] amintindu-ne de Dionis și Dan, de Ruben și Riven din nuvela eminesciană. Desigur, este în aceste exemple ideea de regenerare care trece de la individ la colectivitate, reactualizînd încă o dată Weltanschauung-ul romantic preocupat de a regenera lumea prin concursul individualității de excepție, care e geniul. Nu fără ecou în acest sens e identitatea de ideal a lui Toma Nour din *Geniu pustiu* cu a lui Wildungen din *Ritter vom Geist* al lui Gutzkow, ambii, deși pe meridiane diferite, gîndind la posibilitatea „mîntuirii lumii".[28] Ideea era în aer și marile sensibilități o receptează. Cert este că în intenționalitatea lui Eminescu a

---

[26] *Heinrich von Ofterdingen*, Ed. K., I, p. 245 : „Împărțirea unei individualități la mai multe persoane".

[27] *Fragmente*, Ed. K. III, p. 287 : „Omul desăvîrșit trebuie să trăiască concomitent în mai multe locuri și în mai mulți oameni".

[28] G. Bogdan-Duică, *Eminescu-Eliade, Gutzkow*, în : *Convorbiri literare*, XXXVIII, 2, 1 febr. 1904, pp. 167—174.

Scanned with OKEN Scanner

stat, cum chiar el grăiește, îndemnul de a pune în roman „un sîmbure mai consistent". G. Bogdan-Duică vede pe bună dreptate în aceasta ideea de regenerare a colectivității, de vreme ce însuși poetul preconiza o lume viitoare mai bună, posibilă prin „răscolirea geniului național". Cine va putea răscoli geniul național atît timp cît „lumea de azi e a geniilor pustii", e întrebarea cu un răspuns ce se întregește în subînțelesul ce vizează individualitatea geniului. În viziunea eminesciană această individualitate va trebui ca să refacă trecutul voievozilor ca ideal național, de unde sensurile multiple ce țin de înțelegerea istorică a mitului romantic. Vremea voievozilor a fost vîrsta de aur a umanității românești prin patosul ei național la care simbolic trebuie să ne întoarcem prin opera de progres social și spiritual. Îndemnul venea încă devreme o dată cu poemul *Andrei Mureșanu*, unde se exaltă conștiința de sine a poporului român: „...În sîmburul de ghindă / E un stejar. — Cum dînsul din proprii rădăcine, / Din planul vieții sale ascuns în colțu-obscur / Își crește trunchiul aspru — așa poporul meu, / În tine e puterea-ți, nălțarea-ți și pieirea-ți".

Dacă în planul social Eminescu vedea prin regenerare întoarcerea simbolică la mitica vîrstă de aur a voievozilor pentru realizarea progresului social și spiritual, în planul individual regenerarea nu putea însemna decît refacerea morală, care să dea satisfacție eternei nostalgii umane pentru absolut. Eminescu ca și Novalis anticipează în spirit evoluționist romantic devenirea omenirii ca devenire individuală ce stă în posibilitatea de zeificare a omului. Din același an, 1883 datează în acest sens autoreproșul de a fi uitat chemarea spre desăvîrșire: „Prea am uitat de Dumnezeu / Precum uitarăm toate."[29], cu tendința opusă a zeului din *Luceafărul* de-a se umaniza. În ansamblul operei eminesciene aceste sensuri opuse se armonizează în înțelesul pe care Novalis l-a dat ideii de *romantizare a lumii*, după care tot ce-i obișnuit și cunoscut, primește o tainică înfățișare (e rațiunea fetei de împărat de a se îndrăgosti de un astru), pe cînd tot ce-i necunoscut, superior și mistic devine

[29] *S-a dus amorul...*

Scanned with OKEN Scanner

omenesc (e rațiunea lui Hyperion de-a se îndrăgosti de-o muritoare). În sugestia interferenței planului metafizic cu cel real sta generoasa apropiere a zeității către om, dar și promisiunea de transcendere pe care omul o făcea în actul de regenerare individuală. Chemarea interioară a individului care parcurge de-a lungul timpului spre propria-i perfecțiune, se încadrează mitic. Universul însuși s-a regenerat și se regenerează. Dar „regenerarea universală devine solidară nu numai ritmurilor cosmice, ci și persoanelor și evenimentelor politice". [30] Apoi „lumea modernă conservă încă speranța eschatologică a unei *renovatio universale,* operată prin victoria unei clase sociale, sau chiar a unui partid sau personalități politice". [31] De unde ideea că de cînd regenerarea cosmică antrenează cu ea prin forța lucrurilor regenerarea individuală, aceasta din urmă nu contribuie însă la regenerarea cosmică decît ca parte infinitezimală. Ideea de regenerare strîns legată de mitul *eternei reîntoarceri* a însemnat în planul individualității umane, ca și în cel universal o reîncepere *ab initio.* Individul începe să trăiască un *timp pur.* Dacă va reuși să se păstreze în puritatea timpului inițial *reintegrarea* lui în ritmurile cosmice va fi posibilă. Regenerarea e o reîncepere totală. Întreaga lume de multe ori regenerată a băut, după expresia eminesciană, din vinul uitării, reiterîndu-se din sine, cu iluzia unui început absolut. Veșnica revenire în cerc, sau după expresia schopenhaueriană, revenirea în „roata lui Ixion", stă sub semnul perfectibilizării, de unde „ideea de cerc nu implică stagnare, ci perfectare morală". Dacă regenerarea presupune o re-creare, o naștere din nou, acestea nu sînt posibile fără sacrificiu. Mircea Eliade dă un exemplu magistral prin forța lui simbolică. Eugenio d'Ors își ardea în noaptea de anul nou cele mai bune pagini pentru ca nimeni să nu le cunoască. Explicația sta în faptul că omul modern a pierdut sensul adevăratului sacrificiu, al sacrificiului originar, pura ofrandă a ceea ce iubim mai mult în această lume. [32]

---

[30] Mircea Eliade, *Aspects du mythe,* Gallimard, 1963, p. 56.
[31] *Ibid.*
[32] Mircea Eliade, *La vertu créatrice du mythe, op. cit.,* p. 85.

Scanned with OKEN Scanner

Începerea unei noi existențe individuale, prin însăși rațiunea de a exista a însemnat și înseamnă un progres în plan moral. Romanticii au crezut în mod nestrămutat într-o mai devreme sau mai tîrzie *reintegrare* cosmică dictată numai de posibilitățile noastre morale de care noi înșine sîntem responsabili. În lumina aceasta, moartea a apărut ca hotar dintre două existențe în care una apărea superioară celeilalte : „Der Tod ist Endigung und Anfang zugleich". [33] În acest sens, spiritualismul romantic de tip Novalis a creat în marginea dialecticii platoniciene, căci întocmai ca marele filosof era convins că „Wenn ein Geist stirb, wird er Mensch. Wenn der Mensch stirb, wird er Geist". [34] Este ceea ce și Eminescu spunea în *Povestea magului călător în stele* : „Un om se naște — un înger o stea din cer aprinde / Și pe pămînt coboară în corpul lui de lut, / A gîndurilor aripi în om el le întinde / Și pune graiul dulce în pieptul lui cel mut. / O candelă a vieții, de cer steaua depinde / Și umblă scriind soartea a omului născut. / Cînd moare al lui suflet aripile și-a'ntins / Și renturnînd în ceruri pe drum steaua a stins."

Eminescu ca și Novalis a anticipat prin aceasta una din pozițiile moderne atît în filosofie, cît și în poezie în conformitate cu care planul divinității nu mai are în comparație cu lumea o situare transcendentală. Omul însuși fiind „eine werdende Divinität", Dumnezeu trebuie căutat și aflat printre oameni. Această umanizare a divinului, care era în același timp o divinizare a umanului a fost de fapt expresia „romantizării lumii" al cărui principiu activ, Novalis ca și Eminescu l-au găsit în sentimentul moral : „Sittliches Gefühl ist Gefühl... der eigentümlichen Divinität in uns". [35] Atît de mare importanță s-a dat sentimentului moral încît el a depășit hotarele *Mikroantropos*-ului și-a devenit principiul activ al

---

[33] Novalis, *Blüthenstaub*, Ed. K. II, p. 17 : „Moartea este în același timp sfîrșit și început".

[34] *Fragmente*, Id. III, p. 33 și 43 : „Cînd un spirit moare, devine om. Cînd un om moare devine spirit."

[35] *Fragmente*, Ed. K. III, p. 291 : „Sentimentul moral este sentimentul particularității divine în noi".

Scanned with OKEN Scanner

Makroantropos-ului, încît „Die Natur soll moralische werden, wir sind ihre Erzieher“.[36] Novalis nu și-a trădat speranțele ce și le-a pus în gotizarea lumii, căci omul la el spiritualizîndu-se primea în ordine morală sublima misiune de-a spiritualiza natura. Aceasta trebuie să fi fost și stadiul unei regenerări totale, dincolo de care întoarcerea în infinit era *reintegrare*.

În această totală regăsire de sine trebuie să se fi aflat și geniul eminescian cînd formula sentența: „Căci în sine împăcată reîncep-eterna pace...“. *Reintegrarea* este însă un act unic, irepetabil și ireversibil și nimenea nu și-ar putea astfel descrie inserția în cosmos și-n ritmurile acestuia. Geniul e totuși singurul ce poate sub puterea privilegiului pe care natura i l-a dat să își apropie în conștiință destinul său și-al lumii. Pornind de la aceasta, estetica mai nouă a secolului nostru descoperă la geniu calitatea de-a fi „coextensiv în univers“. Domeniul geniului ce pare a coincide cu cel al sentimentului nu se rezumă totuși la acesta, afirmă Jean Segond, el e „coextensiv în univers“ pentru că stabilește corespondențe indefinite și inteligibile fără sfîrșit a tuturor valorilor umane.[37] Între acestea cu siguranță că pot fi *regenerarea* și *reintegrarea*.

Dar căutarea sinelui nu putea eluda experiența, fie și numai prin apropierea în conștiință a morții.

d. **Geniul morții — Thanatos**

Problema regenerării și reintegrării cu implicații atît de profunde pentru procesul creației geniului, deschide perspectiva psihologiei speciale pe care și-o compune artistul în neîntreruptul contact cu zonele inconștientului. Atras de forțele necunoscutului ce-l dirijează din însuși forul lui lăuntric, romanticul a căutat să se plaseze, prin desinserția din fluxul obișnuitului și al cotidianului, pe-o traiectorie ce îi păstrează vecinătatea permanenței sale

---

[36] *Allg. Br.*, Ed. K. III, p. 72: „Natura trebuie să devină morală. Noi sîntem educatorul ei“.

[37] *Le problème du génie*, Alcan, Paris, 1889, p. 46.

Scanned with OKEN Scanner

sufletești. Gestul se dovedea a fi în primul rînd al geniului romantic angajat față de sine în a găsi răspuns marilor probleme existențiale. Argumentele biografice nu puteau epuiza de pildă în problemele thanatologice semnificația integrală a condiției umane. Frica biologică și spaima metafizică nu erau decît efectele unor realități pe care cugetul romantic voia să le intuiască din perspectiva integratoare a condiției umane. În acest sens, geniul era chemat să sugereze un răspuns. Astfel, la Eminescu, problema morții pare că se traduce în înțelegerea pe care geniul său o da condiției umane pecetluită de destinul de-a exista spre a muri *(Zum Todesein)*. Moartea îi apare ca firească, de un firesc de la care nimeni nu se poate abate. Dar interesul pe care geniul îl punea în explorarea acestui adevăr era chemat să depășească un înțeles ce îndeobște-i cunoscut. Realității morții i se da o condiționare social-istorică. Moartea echivala cu drama geniului de a nu fi fericit și de a nu ferici pe nimeni, sau de-a fi rămas pustiu. Prezența „morții" ca motiv poetic la Eminescu adaugă apoi un adevăr artistic pe care Fr. Schlegel îl descoperise mai întîi în versurile lui Novalis, anume, de a fi avut deosebitul simț artistic pentru moarte. Dar poezia thanatologică i-a fost lui Eminescu un prilej de a pătrunde prin cunoaștere dincolo de lumea fenomenelor. „Lucrul în sine" kantian, impenetrabil ochiului comun i se dezvăluia poetului de geniu în intuiția morții. Pentru acestea toate nu mai surprinde azi de ce în poezia eminesciană se rostuiește moartea ca și viața, spre-a da un răspuns problemei existențiale, de-a exista spre a muri *(Zum Tode — sein)* sau de-a muri spre-a exista. O împlinire a iubirii, ca și în tot ce angajează geniul, stă semnul morții. Chemarea și dorul către moarte *(Sehnsucht nach dem Tode)*, pe care geniul mai întîi le intuise în posibilitățile onirice, sînt dorința integrării în perfecțiune, tînjirea după Absolut, *(Sehnsucht nach dem Absolute)*, promisiunea libertății și a zeificării. Astfel, evenimentul morții se-nscrie în suita marilor abstracțiuni pe care artistul le-a figurat poetic servindu-se adesea de-nchipuirea mitologică ce culminează-n viziuni creștine. Pro-

Scanned with OKEN Scanner

blema în esență rămînea însă aceeași, a dualității, a geniului privit drept revărsarea spiritului în corp, a îngerului ca „ideal eteric“ sălășluind în lut. Atributele creștine preiau detalii din vechea-nchipuire mitologică. Îngerul morții ce poartă aripi de vînt, are inima de ger, vocea plînsă, iar țara lui este mormîntul. În *Memento mori*, moartea păstrînd vestigiile vechii închipuiri grecești, apare „cu-aripi negre și cu chipul ei frumos“. Alteori, ca în *Povestea magului călător în stele*, moartea poartă mantaua brună (pe care o întinde peste om, metafora mormîntului) ducînd pe aripi sufletul celui mort. Sau în același poem, versiunea care trece și în *Geniu pustiu*, în care moartea „e un înger palid cu lungi aripi și negre“ căruia i se dă înțelesul imediat al destrucției umane ce însoțește orice destin : „Păcat numai c-amoru-i stinge sisteme'ntrege, / Întorsu lui omoară p'oricine l-a-scultat, / Seducător trimite plăcerile-alegre / Și de asculți cîntarea-i geniu-ți e sfărmat. / A celor trecătoare în mîna lui e soarte / Frumosu-i ca nealții și numele-i e : *Moarte* !“

Ca și Homer sau Hesiod, în *Mureșan*, Eminescu aduce nu fără semnificație somnul „ca frate al morții“, simbol care a reținut atenția și lui Shakespeare *(to sleepe — to die)*. Aripa rece a somnului e înmuiată „în lac de visuri“. Atingînd fruntea umană dă un efect thanatic. Geniul eminescian a condus însă mai departe demersul mitologic, dînd morții înțelegerea modernă a reintegrării din perspectiva căreia omul poate cunoaște tainele lumii. Invocarea „geniului morții“ din sonetul *Ori cîte stele...*, conține această sugestie, ce contrastează condiției umane. De fapt poetul situează moartea într-un tipar lărgit al dialecticii. Considerată ca una din laturile alternativei care privește existența noastră integrală, moartea a jucat rolul, în funcție de psihologie și mentalitate, cînd de destrucție, cînd de reintegrare. Punctul de vedere romantic, ce nu lipsea aici, se nuanțează ca tonalitate tragică sau bucurie metafizică. La întretăierea acestor două lumi stă viziunea lui Novalis, care spunea : „Viața e începutul morții. Viața e pentru a voi moartea. Moartea e sfîrșitul și începutul în același timp. Prin moarte reducția

Scanned with OKEN Scanner

devine deplinătate". [38] Sau ceea ce Eminescu afirma aproape cu un secol mai tîrziu în poemul genezei și distrugerii lumii ce e *Scrisoarea I* : „Moartea succede vieții, viața succede la moarte, / Alt sens n-are lumea asta, n-are alt scop, altă soarte."

Deși prin succesiune legate într-un destin unic, viața și moartea stau în planul subiectiv poetic, uneori într-un raport de opoziție. Așa se și explică de ce Novalis precum și alți romantici pînă la Eminescu văd în oniricul în care se refugiază un vestibul în care pot cunoaște cu anticipație experiența morții. Simțim astfel la Eminescu, tendința de-a neantiza efortul existențial al lumii (trăiește în declinul unei epoci de reflux revoluționar !), căci viața i se pare o cifră obscură pe care moartea poate să o reducă la nimic. [39] Salvată de caducitate rămîne doar conștiința morții.

Ideea și sentimentul morții au dat romanticilor ca și lui Eminescu convingerea pe care au împărtășit-o adepții Comunismului creștin, ce-au năzuit după egalitatea și nivelarea în fața morții, lăsînd să se-nțeleagă că singura valoare ce se impune-n univers e dată de criteriile morale ale spiritului. Justificarea socială a morții, ca ultimă soluție, poate fi acceptată pentru o epocă în care nu se întrezăresc speranțe și-n care „învinge răutatea, dar contra morții nu" *(Andrei Mureșanu)*. Prin excelență, sentimentul morții apare ca un sentiment al individualului dublat de sentimentul fricii. E un semnal pe care îl emite instinctul conservării. Spaima de moarte presupune o schimbare în noi, ce ține de-nțelegerea unei inevitabile fatalități. De aceea Schopenhauer considera spaima de moarte mai grea decît moartea însăși. Cînd ești pe versantul care urcă în viață nu simți fantoma înfiorătoare a morții. Cînd cobori pe celălalt versant ești ca un condamnat la moarte în drum spre eșafod, trăind o agonie prelungită. La Eminescu aflăm o înțelegere a morții dintr-o astfel de perspectivă. Biografia interioară

---

[38] *Blüthenstaub*, în *Athenaeum*, hggb. von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, 1798, Rütten und Loening, Berlin, 1960, p. 73.

[39] *Memento mori*.

Scanned with OKEN Scanner

a poetului dezvăluie această tensiune a „certitudinilor prăbușite“ și a „căderii fără sprijinul moral“. Ca instrument intern de intuire a morții, spaima a fost pentru poet doar o realitate biografică. Ea nu a devenit estetică decît poate în teatru, unde era menită să întrețină fiorul tragediei. Poezia însă ne păstrează de-o parte sau de alta a hotarului, văzînd uneori în moarte o salvare și-n viață un purgatoriu. Dar aerul de stăpînire demiurgică, acea înțelepciune care refuză experiența, pentru că a atins esențele, un verb al ultimului adevăr rostesc adesea cu toatele din versul eminescian spre definirea morții și a vieții, ca absurde. S-ar putea spune și la Eminescu, cum s-a mai spus în genere, că moartea e încoronarea absurdă a absurdității vieții. În acest sens, *Mortua est,* poemul cu cele mai pronunțate note funebre deschide încă din tinerețe tentația neaderării la tainele lumii. Întrebările explozive vizează alcătuirea absurdă și pregătesc starea de spirit atee : „Au moartea ta, înger, de ce fu să fie ? / Au e sens în lume ? Tu chip zîmbitor, / Trăit-ai anume ca astfel să mori ?“ Novalis care trăia aceeași dramă prin moartea Sophiei Kühn se adîncea în credință, fortificîndu-și sufletul prin ideea morții, dar Eminescu cu un secol mai tîrziu, însă cu două milenii mai devreme, descoperă în sine revolta dacului, pe care creștinismul atîtor secole nu a putut să o înăbușe. Reiese de la Eminescu că atît viața cît și moartea ne sînt un dat, încît absurditatea lor privită în ordinea fatalității „Toate-s praf... *Lumea-i cum este...* și ca dînsa suntem noi“ surprinde prin perplexitate cugetul și-l dezarmează cu sentimentul zădărniciei. Din această perspectivă, o astfel de viziune demonstrează că la Eminescu biografia geniului și lumea ideilor generale, configurată la izvoarele filosofiei indiene, a metafizicii lui Kant și Schopenhauer, se întîlnesc în sentimentul morții. Ontic, biografia e aceea care fundamentează sentimentul morții pe care apoi poetul îl verifică cu adevărul filosofic. Drumul biografiei sale ce l-a condus către ideea morții, a început o dată cu reacția față de lume. Spectacol demoralizant de care s-a îndepărtat în liniștea ce și-o putea găsi în reculegerea seninătății sale abstracte, de unde adevărul că poetul n-a fost precum s-a spus numai nefericit. Creația, lectura,

Scanned with OKEN Scanner

prietenia, înfrigurarea, meditația, discuția au stat cu certitudine în orizontul mulțumirii sale. Nefericirea eminesciană se cere înțeleasă ca o nefericire a geniului, care parcurge drumul la idee trecînd prin purgatoriul propriei vieți. Orice vicisitudine a vieții rămîne în umbră atîta vreme cît menirea creatoare a geniului nu este afectată. Dar conștiința bolii, care l-a stăpînit pe Eminescu, i-a zdruncinat temeiul însuși al creației. Acesta e momentul de declanșare a ideii morții ca spaimă metafizică, și-acesta e-nceputul dramei, pe care o trăiește geniul. Zeul din el putea să învingă mizeria vieții, dar nu putea învinge condiția de om, purgatoriul teribilei lui boli, ireparabilul, ireversibilul. Spaima de a nu se găsi pe sine era simțită de poet ca pe o moarte a spiritului. Ce își cerea artistul era transpunerea fenomenalului în planul idealității, efortul de organizare a ideilor. Cînd încetează aceasta, versul eminescian devine strigătul de deznădejde și de moarte al artistului: „Unde-s șirurile clare din viața-mi să le spun ? / Ah ! organele-s sfărmate și maestrul e nebun !“

Avem, așadar, și de aici sugestii, după care moartea geniului, mai ales cînd acesta nu a avut motivare să trăiască sentimentul tragic al nerealizării plenare ca artist, apare ca un sacrificiu, ca o imolare de sine, investind în propria-i operă spiritul său chemat să supraviețuiască acolo. Se poate astfel spune, în marginea subtextului mitic, pe care îl conține, ceea ce Schopenhauer consemna în *Der Welt als Vorstellung*: „Der Tod ist das Ergebnis, das Resumé des Lebens“.[40] De unde responsabilitatea morală a individului de geniu, care duce dincolo de moarte rezumatul vieții sale, și de unde un sentiment al curățeniei morale și de smerenie față de moarte. Geniul eminescian a repudiat înțelesul după care „cel mai pervers sentiment este sentimentul morții“.[41] A voi moartea, dar a-ți pare rău că mori este însăși dovada acestei

---

[40] „Moartea este efectul și rezumatul vieții“, în: *Sämtliche Werke*, III, hggb. von Julius Frauenstät, Leipzig, Brockhaus, 1916, p. 740.

[41] Emil Cioran, *Pe culmile disperării*, Buc., Fundații, 1934, p. 240.

Scanned with OKEN Scanner

perversități, împotriva căreia Eminescu a rupt săgețile ironiei. Călugărul, din *Povestea magului călător în stele*, în care patima erotică nu-i stinsă, dorește-o moarte fără ca să moară : „O, de ar fi o moarte, fără ca eu să mor, / Eu aș cuprinde-o-n brațe și aș strînge-o cu dor."

Această raportare a individului la sine, pe care permanent o face geniul eminescian, în confruntarea sa cu moartea, aducea într-o lumină nouă, pînă nu de mult, bizara neînțelegere a finalului din *Împărat și proletar*. Este acolo sugestia după care „cadrul social anulează în general experiența morții prin sustragerea individului de la contactul cu universul și de la viața lăuntrică. Cunoașterea morții presupune depășirea socialului". [42] Chiar dacă amintita reflecție din finalul poemului ar fi a Cezarului, deci a celui care poartă vina socială (ceea ce nu-l împiedică să fie un geniu !), izolarea acestuia în scopul de a medita asupra caducității lumii, se anunță ca o depășire a socialului, cu promițătorul demers al reintegrării individului în viața lui lăuntrică, în stare să-i reveleze experiența morții. Concluzia ce se impune e că, viața în raport cu moartea, deși opuse în plan subiectiv, se cer unite în plan cosmic. [43] Iar unitatea lor originară nu încetează să se manifeste mitic însăși în cadrul vieții, căci „...după fiecare moarte în viață, izbutim într-un fel sau altul, să ne naștem din nou, să reluăm o altă viață". [44]

*

Implicațiile filosofice și artistice pe care le dezvăluia problema geniului în raportarea lui la viață și la moarte nu lasă în afară situația pe drept considerată ca fundamentală, a Erosului. Creația eminesciană care se dovedea prin excelență a fi erotică, s-a putut revendica o dată în plus din perspectiva dată de gravitatea unui

---

[42] Ion Biberi, *Thanatos*, Buc., Fundații, 1936, p. 65.
[43] *Ibid.*, p. 16.
[44] Mircea Eliade, *Despre un anumit sentiment al morții*, în *Oceanografia*, Buc., Cultura poporului, p. 90.

Scanned with OKEN Scanner

sentiment, cum este cel al morții. Există o incidență între erotic și thanatologic, în care prezența geniului se simte salutară în actul de înnobilare a instinctelor. Puține sînt astfel poeziile care se mărginesc la senzualitate și divertisment, tendința generală a operei fiind de-a spiritualiza iubirea. În acest mod, numai o traversare a sensurilor thanatologice va face ca „eternul feminin" să poată deveni un „amor divus". Dar acest drum pe care l-a parcurs poetul nu fără călăuza gîndirii schopenhaueriene și-a romantismului vizionar de tip Novalis, l-a dus la înțelegerea de a iubi iubirea [45], ce însemna în planul contemplației ideilor predispoziția pe care-o are geniul de-a se plasa în lumea prototipurilor. Fatalul sentiment de incompletitudine ce-l însoțea din drumul lui parcurs în lumea fenomenelor cerea purificarea pe care numai marile angajamente ale spiritului i-o vor putea promite. Biografia și poezia lui Novalis vorbesc de o logodnă a morții, pe care Eminescu a cunoscut-o în adolescență, și care în plan mitic e o răscumpărare, sau după cum afirmă Paul Sucher (pe marginea lecturilor lui Ritter), e ispășirea crimei de „lèse-nature". Omul a dorit să devină o existență pentru sine *(Dasein für sich selbst)*, individuîndu-se, dar procesul istoric al desandroginizării i-a creat permanentul sentiment al incompletitudinii. Astfel, în dragoste, sentimentul completitudinii, care trebuie să fie cel al apropierii, așa cum au sugerat-o romanticii germani și Eminescu la noi, nu poate exista decît prin conștiința departelui, a transgresării în infinit pe care artistul o are în intuiția morții. Este așadar vorba nu de moartea biologică, ci de intuiția integratoare a morții. În *Mortua est*, biografia poetului ne e mai aproape decît semnificația thanatologică pe care o va înțelege mai tîrziu. Chiar și în *Despărțire*, unde răzvrătit din durere erotică împotriva lui însuși, poetul deși dezvăluie gustul anticipativ al morții *(Vorschmack des Todes)*, nu se bucura de seninătatea pe care geniul o capătă în intuiția morții. Dar această intuiție ca posibilitate de transcendere a iubirii, ca stare de entuziasm,

[45] Vezi și G. Ibrăileanu, *Mihai Eminescu*, în : *Scriitori români și străini*, Buc., E.P.L., 1968, p. 87.

Scanned with OKEN Scanner

care transcrie „stările exultante“ *(erhöhte Zustände)* ce compun „momentele cosmice“, în care geniile se încadrează prin puterea lor de integrare, este prezentă în poeme ca *Povestea magului călător în stele*, *Luceafărul*. Și dacă „momentele cosmice“ sînt momente de entuziasm, în care după cum afirma Paul Sucher[46], toate lucrurile participă și se unesc pentru a deveni, creînd asemănător lui Dumnezeu, putem înțelege că intuiția transgresării prin moarte este condiția acelei iubiri la care aspiră romanticul. Moartea i-a apărut și lui Eminescu, ca un moment de exaltare, în care eul cunoscător e pus în situația mirabilă a plenitudinii iubirii sale. Paul Sucher remarca în acest sens că Schubert și Novalis au văzut moartea ca o înflorire naturală a dragostei, „o apropiere a instinctelor sexuale ale celor care mor“ *(Mordlust — Fleischeslust)*, încă o „neutralizare supremă“ a acestora, un „zero sintetic“, unde se fundează și dispar polii opuși. „Purificarea“ absentă condiției umane, dar integrată conștiinței geniului, se caracteriza prin „despuierea individualității“ *(Abstreifung des Individuellen)*. Orgoliul în dragoste, ca antiteză la sacrificiu în dragoste, pe care Eminescu l-a ilustrat de atîtea ori, semnifică această dorință de ieșire din cîmpul individuării. Eminescu reface lumea în care substituirea divinului din amor cu lumea simțurilor a constituit sursa decăderii, readucînd-o în limitele artei, prin iubire, la puritatea ei primordială. Întoarcerea în istorie ca o întoarcere spre mit, atîta timp cît vremea vremuiește, azi nu mai e posibilă. Rămîne o singură excepție și-un singur privilegiu. Excepția e geniul și privilegiul stă în puterea intuiției cu care se plasează în perspectiva integratoare a dragostei și-a morții : „Numai poetul / Ca păsări ce zboară / De-asupra valurilor, / Trece peste nemărginirea timpului. / În ramurile gîndului, / În sfintele lunci, / Unde păsări ca el / Se-ntrec în cîntări.“

*

[46] *Les sources du merveilleux chez E.T.A. Hoffmann*, Paris, Alcan, 1912, p. 138.

Scanned with OKEN Scanner

Problema individualității ca individuare, devenită suport al orgoliului uman, al suferințelor și al adîncirii în istorie, al depărtării de origini, al desuniunii interioare și al însingurării rămîne pe mai departe legată de o nouă categorie a universului estetic eminescian, somnia, categorie corelată ideii de moarte, și deci în strînsă legătură prin aceasta cu problema geniului. Poate cea mai reușită ilustrare vine tot de la filosoful care în bună parte se revendică drept reprezentant în gîndirea filosofică germană, Arthur Schopenhauer. În *Der Welt als Wille* (zweite Betrachtung) spunea : „Der Tod ist ein Schlaf, in welchem die Individualität vergessen wird". [47] Sînt două probleme aici. Mai întîi moartea ca somn, idee care l-a reținut și pe Shakespeare prin adevărul ei, întrucît în spiritul filosofiei romantice, moartea apare ca prelungire a vieții nu ca o moarte „definitivă". Schopenhauer preciza în alte contexte existența unui *Unzerstörbarkeit,* adică existența unui *indestructibil* uman ce e de ordinul eternității. În această viziune și lui Eminescu moartea i-a apărut ca un somn. Înțelesurile filosofice și literare au avut ca punct de plecare figurația mitologică. Niciodată Thanatos nu apare neînsoțit de Hypnos, fratele geamăn. Fiind de aceeași esență sînt și confundabili. Mitologia creștină a împrumutat termenul de *somn* voind să pună în relief existența celei de a doua lumi, dar mai ales speranța deșteptării, adică a învierii morților. Inscripțiile tombale o certifică.

Motivul somnului și al deșteptării au figurat atît în literatura cultă cît și în folclor. În basm, somnului i s-a dat o funcționalitate malefică, pentru că eroul bînd somnoroasă este stopat din drumul său. Literaturile culte i-au dat diferite înțelesuri. La Eminescu, somnia străbate la semnificații estetice, care țin de ordinul atmosferei poetice, menite a prepara cel mai adesea intrarea în *durată,* ieșirea de sub orizontul solar, racordarea la fluxul interior, și în mod firesc transgresarea în oniric. Somnia a mai facilitat realizarea imaginei evanescente

---

[47] *Op. cit.,* p. 327 : „Moartea este un somn în care individualitatea este uitată".

corolară viziunii pitorești. În plan conținuitistic, romantismul eminescian a plasat realitatea somnului în situațiile limită ale vieții. Mizeria diurnă a geniului e privită cu umor, chiar cu o întoarcere ironică asupra propriului eu, și ca orice umor începe glumeț și termină grav. „De-aș putea să dorm incalea. — Somn a gîndului odină, / O, acopere ființa-mi cu-a ta mută armonie, / Vino somn — ori vino moarte. Pentru mine e totuna ; / De-oi petrece-ncă cu mîțe și cu pureci și cu luna, / Ori de nu — cui ce-i aduce ? — Poezie — sărăcie !“

În latură erotică, nefericirea e rostită grav prinzînd contururi în expresie de-o originalitate cu totul specific eminesciană. În *Apari să dai lumină* cerșirea repaosului de veci cu care ne-a obișnuit îndureratul dac, survine într-o figurație cu deosebite semnificații mitice. Poetul își dezvăluie o obîrșie titanică, sau o simetrie de destin cu marele nedreptățit supus puterii ocîrmuitoare, spunînd : „Sunt însetat de somnul pămîntului s-adorm“. Aceste avataruri titaniene măsoară distanța dintre geniu și lume. Puterea de înmagazinare a suferinței, dorința autonimicirii, dar mai presus de toate dorul metafizic, care-l soarbe, abandonarea controlului instinctual al vieții. „Sunt însetat de somnul pămîntului s-adorm“, e o închipuire uriașă, pe care numai geniul care-a gîndit geneza și moartea lumilor poate să o exprime. „Somnul pămîntului“ poate să fie „eterna pace“, „Zeitspan“-ul kantian dintre dezastru și geneză. E închipuirea nopții colosale. Novalis ca poet al inmurilor către noapte vedea în soare un zeu efemer. Noaptea simboliza lumina cea eternă, un Demiurg ce nu se vede decît cu ochii sufletului, ce meditează în eterna pace la rostul noii lumi.

Eminescu a creat însă și în marginea folclorului, dînd somnului balsamurile grele și *conștiința netreziei,* surparea bazelor de existență sufletească.[48] Fără de care abdicînd de la trezie, geniul se dezorganiza : „N-o mai caut... Ce să caut ? E același cîntec vechi, / Setea liniștei eterne care-mi sună în urechi ; / Dar organele-s sfărmate și-n strigări iregulare / Vechiul cîntec mai stră-

[48] Sonderdruck aus *Antaios*. Hggb. Mircea Eliade. Ernst Jünger, Band V, Nr. 1, mai 1963, Ernst Klett Verlag Stuttgart.

Scanned with OKEN Scanner

bate, cum în nopți izvorul sare. / P-ici pe colo mai străbate cîte-o rază mai curată / Dintr-un *Carmen Saeculare* ce-l visai și eu odată."

Abdicarea de la trezie a geniului deschide în linie biografică „agonia morală" și moartea fizică. În schimb, aflăm la Eminescu, adept în linie romantică al teoriei magnetismului și magiei, trezia inițiatică. Proza, ca produs al tinereții, e plină de farmecul arabescurilor fantastice chemate să compună lumea care stătea sub puterea baghetei magice. Trezia inițiatică echivalează uneori cu oniricul, în măsura în care somnul și visele, paradisul artificial al hipnozei operează asupra conștiinței vii. Trezia inițiatică merge la sondarea inconștientului, la dezvăluirea celei de a doua conștiințe din noi. Dionis în intervalul său oniric este un inițiat în stare de trezie. Trezia fiind ca într-un mit al cavernei, deschiderea ochilor sufletești, în stare cum spunea Novalis, inițiat prin moartea Sophiei, să descopere misterul în lucrurile cunoscute și să vadă obișnuitul în cele misterioase. Era mult visata dorință a lui Fr. von Hardenberg de a apropia cele două lumi care există în om. Această tentație apare și la Eminescu, uneori ca joc literar, chiar ca joc de cuvinte, alteori păstrînd semnificațiile grele ale acestei probleme deschisă spre viitorul omenirii. Schopenhauer însuși a fost atras de vertigiul acestei idei, de vreme ce citează cu interes monologul lui Hamlet : „Ich glaube, wir träumen sie eben jetzt". [49] La deșteptarea lui Dionis, Eminescu se întreabă : „Fost-au vis sau nu, asta-i întrebarea". Tendința de a șterge granițele dintre vis și realitate, prin aducerea visului în realitate și împingerea realității spre vis, această somnie a lumii pe care Novalis a gîndit-o, a răspuns necesității, pe care aceeași genială minte a formulat-o, de a romantiza lumea. Există în romantismul eminescian această tendință ? Răspunsul îl poate da întreaga lui operă, care a reconstituit lumea după modelul visului. Natura este cea cunoscută, dar înmuiată în lacrima visului, iubirea este cea obișnuită, dar retrăită oniric, moartea însăși e marele receptacol în care se fabrică alchimia visului. Nu era prea tînăr

[49] „Eu cred că noi visăm chiar acum".

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu în 1876, cînd compunea *Mureşanu*, poem în care somnul e personificat ca *Regele Somn*. Apariția acestui personaj într-un poem filosofic are menirea să contureze în linia legică a aspirațiilor umane, posibila *romantizare a lumii*. Într-o primă sintagmă suna așa : „...Apari, tu, lună'n cer / Şi fă din vis viață, din umbre adevăr !“ Sau mai accentuat în colocviul ce-l întreține cu călugărul anahoret : „Renunți la fericire ? — dar ea-i un vecinic vis. / De fuge ziua — vine cînd ochii ți-ai închis. / Oricît te scuturi oame, nu-ți poți ieși din piele / Căci te fac jucăria sburdălniciei mele. / Acopere tu ziua cu-a gîndului tău ceață — / Eu vecinic treaz, din visu-ți voi face o viață.“

Fără sensul activ pe care îl impunea ideea de *romantizare a lumii*, labilitatea granițelor dintre real și vis îi pare lui Eminescu naturală, cum de altfel i se pare și granița dintre somn și moarte. Sihastrul Euthanasius își va încheia scrisoarea adresată nepotului său Ieronim, așa : „Știu că n-am să simt c-am să mor. Va fi o trecere molcomă și firească, de care nu mă tem. Voi adormi... de nu m-aș trezi numai iar... Îți sărut fruntea prieten drag.“

Plecînd de la același adevăr al continuității spirituale care traversează două lumi, Schopenhauer în capitolul *Zur Lehre von der Unzerstörbarkeit unsers wahren Wesens durch den Tod*, considera viața ca vis și moartea ca deșteptare : „Das Leben kann, diesem Allen zufolge, allerdings angesehen werden als ein Traum, und der Tod als das Erwachen“.[50] Reflexul acestei lecturi din Schopenhauer se întregea romantic în *Archaeus*, spre-a culmina în teoria *eului*. Acesta privit ca singură esență a lumii. Labilitatea granițelor dintre somn și moarte ca dintre vis și viață, fundamenta în ultimă instanță suveranitatea eului :

„Nu știu dacă cineva s-a visat vreodată elastic... că poate crește, se poate îmfla, se poate contrage... Dacă pe un asemenea om nu l-ar trezi nimene din somn, el ar trăi o viață c-o lume reală și pipăită,... Dacă s-ar trezi

---

[50] *Op. cit.* p. 289 ; „Viața poate, în virtutea tuturor acestora, fără îndoială să fie văzută ca un vis și moartea ca o deșteptare“

Scanned with OKEN Scanner

puțin înainte de-a muri, ar crede, din contra, c-a adormit și că visează. *O lume ca nelumea este posibilă, neîntreruptă fiind de-o altă ordine de lucruri*". Este ceea ce spunea Novalis din perspectiva idealistă a geniului reformator al lumii : „Die Welt wird Traum, der Traum, wird Welt". [51]

*

Se deduce din adîncimea emoției poeziei eminesciene că această uniune dintre vis și lume, care în fapt e unirea dintre viață și moarte, că nu e cum s-ar crede, desangajarea sau renunțarea la efortul spiritual, ci din contră încordarea spiritului într-un proces în care poetul ajunge, în baza unei dialectici dureroase, la conștiința inconștientului său grandios și copleșitor prin frumusețe, dar abordabil numai fragmentar. De aici, un sentiment al unei tristeți nobile, și-a unui „farmec dureros". O dragoste pentru o fată fără corp. *(Das Mädchen ohne Körper).* Un sentiment ciudat a cărui „dulce jele", devine „dor de moarte". Cît de general este în conștiința umană acest sentiment al melancoliei, o poate demonstra înaintea literaturilor romantice, care i-au dat proporții, însăși circulația folclorică. [52] Cert este că „melancolia" ca sentiment al dublei noastre descoperiri în bucuria de-a fi triști, artisticește cerea spre a-i da expresie prezența geniului, pentru că o dată în plus geniile înseși sînt melancolice. Destinul lor s-a arătat a fi pe deopotrivă trist și zîmbitor, dispus să sensibilizeze luminile și umbrele din viață și să răspundă-ntîrziat, dar grav, la marile probleme ale lumii. Geniul romantic a fost prin definiție un geniu al melancoliei. Tristețea lui a devenit tristețe metafizică. Era tristețea condiției umane în fața nedeslegatului mister al morții ce rămînea impenetrabil omului. Cu romantismul, însă, se deschidea adevărata

---

[51] „Lumea devine vis și visul devine lume".

[52] La noi, „doina" a devenit specia de bază a liricii populare, și sentimentul dorului nu putea fi decît un sentiment major. Eminescu l-a receptat din folclor.

Scanned with OKEN Scanner

istorie a spiritului, atuncea cînd problema morții nemaifiind problema obsesiei abisului uman, se metamorfozează în *dor de moarte (Sehnsucht nach dem Tode)*. Era la început de veac, cînd Friedrich von Hardenberg aprindea steaua luceafărului de dimineață cu *Imnurile către noapte*, din care *Sehnsucht nach dem Tode* va rămînea o călăuză pentru sufletul romantic: „Die Vorzeit, wo noch blüthenreich / Uralte Stämme prangten / Und Kinder für das Himmelreich / Nach Qual und Tod verlangten. / Und wenn auch Luft und Leben sprach / Doch manches Herz für Liebe sprach / Mit bangen Sehnsucht sehn wir sie / In dunkle Nacht gehüllet, / In dieser Zeitlichkeit wird nie / Der heiße Durst gestillet. / Wir müßen nach der Heymat gehn, / Um diese heilge Zeit zu sehn...“ [53]

Dorul de moarte se incorpora peste veac și la Eminescu, nu ca o manieră, ci ca trăire autentică. „Crăiasa dulcii dimineți“ [54] i se configura din noapte întocmai ca steaua lui Novalis, iar „sufletul nemîngîiet“ [55] în care stau pecetluite taine, se cerea „îndulcit“ cu „dor de moarte“. Prețul inițierii thanatologice era suferința: [56] „Cînd deodată tu răsărișî în cale-mi, / Suferință tu, dureros de dulce... / Pîn-în fund băui voluptatea morții / Neîndurătoare.“

Poetul care intuise odată moartea, nu mai dorea și nu mai putea să scuture polenul ei de pe florile sufletului. Mitologic vorbind, Eros nu mai putea străluci decît în umbra întunecatului Thanatos. Semnele acestui adevăr se desprindeau încă din 1874, cînd poemul *Florii albastre* se încheia cu acea frîngere sufletească dictată de concluzia „Totusi este trist în lume“, anunțînd în

---

[53] „Trecutu-ndepărtat unde / Străvechi și-nfloritoare semințîi au strălucit, / După chin și moarte au rîvnit copii, după împărăția cerului. / În libertate și viață s-a frînt iubirea multor inimi. / Cu dor neliniștit le vedem în noaptea întunecată învăluite — / Căci în viața noastră pămîntească fierbintea sete e nepotolită. / Și-atunci va trebui să ne-ndreptăm spre patria acelor timpuri sfinte.“

[54] Din *Cu mîne zilele-ți adaogi...*

[55] Din *Peste vîrfuri.*

[56] *Odă (în metru antic).*

Scanned with OKEN Scanner

postumele ce îi urmau procesul ireversibil al unei melancolii funciare, care surpa rezistențele individuării în dragoste, pentru dulceața morții: „Pe mine mă iubești tu numai / Și numai eu doresc să mor.“ [57] „Dorul de moarte“ cerea poetului un angajament artistic total, și numai un Eminescu sau poate mai tîrziu un Blaga puteau da expresie acestui sentiment, care presupunea mai întîi sensibilizarea golului existențial în stare să-l străbată cu sufletul melancolizat. „Dorul de moarte“ ca intuiție thanatologică, însemna de fapt o inițiere care primea valorile unui substitut magic. Cînd Cătălina se pronunță: „O, de luceafărul din cer / M-a prins un dor de moarte“, ea se iniția thanatologic prin puterea acelei dragoste ce juca rolul unui substitut magic, asemănător celui cu care inițial invoca astrul.

„Dorul de moarte“ transcrie în același timp la Eminescu mitul imolării artistice, subtextul genialității chemate să se sacrifice. Înainte de a zbura cu aripi de șindrilă, Eminescu își imolează iubita, precum își zidește Manole soția în zidurile mînăstirii: „Ea a murit, am îngropat-o-n zare“. [58]

La imolarea de sine, Eminescu ajunge pe două căi. Una este aceea a melancoliei senine din finalul *Luceafărului,* care sacrifică simbolic dorința individuării în dragostea lumească pentru lumea ideilor generale, tipicul gest al geniului schopenhauerian și deci romantic. A doua cale este aceea a *melancoliei negre* ce ține direct, fără mijlocirea simbolului, de biografia geniului eminescian. Ea nu mai presupune deliberarea individualității marcate de dorința intuirii thanatologice. Ea e o intuiție a morții la care străbate sub puterea comandamentului fatidic. *Dorul de moarte* reclamă același țel, dar cu necesitatea nimicirii condiției umane diminuate de vitregia destinului. În această situație, melancolia încetează de a fi „farmec dureros“, fondul sufletesc conotînd depresiunea, drept o firească urmare a dezorganizării ideilor. „În van mai caut lumea în obositu-mi creier, / Căci răgușit, tomnatec, vrăjește trist un greier; / Pe inima-mi

---

[57] *Atît de dulce...*
[58] *Aveam o muză.*

Scanned with OKEN Scanner

pustie zadarnic mîna-mi țiu, / Ea bate ca și cariul încet într-un sicriu.“ [59]

Conștiința dublului, care apare în acest poem drept truc artistic, capătă însă motivații interne de substanță. „Der Doppelgang“, pe lîngă faptul că își face apariția realmente în momentele de criză sufletească [60], este un criteriu metaforic al dialogului cu sine, chemat a distanța conștiința thanatologică de conștiința biologică a artistului, și a aduce finalmente seninătatea pe care o impune ieșirea din individuare a geniului : „Și cînd gîndesc la viața-mi, îmi pare că ea cură / Încet repovestită de o străină gură, / Ca și cînd n-ar fi viața-mi, ca și cînd n-ar fi fost. / Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost / De-mi țin la el urechea — și rîd de cîte-ascult / Ca de dureri străine ?... Parc-am murit de mult.“

*

Așadar, geniul recurge la „substanțializarea morții“. *Sehnsucht nach dem Tode* fiind un dor al substanțializării ființei umane îndreptățește părerea lui Schopenhauer, după care omul are o poziție privilegiată față de animal : „Animalul învață să cunoască moartea mai întîi în moarte. Omul merge cu conștiința în fiecare oră mai aproape de moartea sa, și aceasta-i face viața mai meditativă. Principal e că are o filosofie și o religie“. [61] Aceasta îi dă și dreptul conștiinței sale însetate de dorința desmărginirii să metamorfozeze „dorul de moarte“ în „dorul de absolut“ *(Sehnsucht nach dem Absolute)*. Orice s-ar spune, sufletul romantic nu se împacă cu tranzițiile. Năzuind după armonie, el parcurge gradual drumul spre absolut, fără de care nu are sentimentul întregirii. *Dorul de absolut* presupunînd ultima nostalgie, după care ființa dezbrăcată de hainele individuării se regăsește total în formele ei originare. Sugestiile pe care ni le oferă *Luceafărul* converg spre ideea că *dorul de*

---

[59] *Melancolie.*

[60] Goethe relatează în *Poezie și adevăr* că și-a văzut dublul în o asemenea criză.

[61] *Lumea ca voință și reprezentare, op. cit.*, p. 31.

Scanned with OKEN Scanner

absolut nu înseamnă în același timp atingerea absolutului. Văzut ca ideal, absolutul nu poate fi atins, căci orice ideal nu poate să rămînă ideal, decît în condiția imposibilității de a fi ajuns : „Lucește c-un amor nespus, / Durerea să-mi alunge / Dar se înalță tot mai sus, / Ca să nu-l pot ajunge". Desigur că aici e drama condiției umane, care ascunde un element absurd în ea însăși, acela de a pretinde absolutul în formele limitat umane. *Sehnsucht nach dem Absolute* precede astfel *dorul de moarte*, care nu poate exista decît în condiția nostalgiei permanente după absolut. Dorința omului de zeificare corespunde unei legități universale, virtual posibilă în zonele inconștientului, resimțită ca dorință în zona conștientului. Cenzura morții ca act real, sau ca posibilitate de substituire în conștiință, prefigurînd *dorul de absolut*, dezvăluie implicația mitică a geniului a cărui zeificare înseamnă printre altele ipostaza androginiei divine. *Sehnsucht nach dem Absolute* are și un substrat magic. Intrarea în ritmurile cosmice, ca o degajare a inconștientului, nu parcurge contemplația senină a geniului sau absolutul moral al ascezei, de unde fenomenul de încadrare cosmică e însoțit de fenomenul insubordonării. Eminescu a demonstrat-o în *Sărmanul Dionis*. Metamorfoza magică e o metamorfoză mecanică a inconștientului uman, reeditînd povestea ucenicului incapabil de a mai stăvili stihiile, pentru că în condiția lui operează un principiu din afară. Dionis (Dan) va crede că este el însuși Dumnezeu : „Oare fără s-o știu nu sunt eu însumi Dumne..." și se prăbuși din paradisul lui artificial, prăbușire care putea simboliza dacă nu moartea spiritului, în orice caz obnubilarea lui, îndepărtarea de posibilitățile ieșirii din individuare. La Eminescu, *Sehnsucht nach dem Absolute* nu are un sens faustian. Magia sa fiind magia personală, a geniului ce se înalță pînă la Absolut prin contemplare.

*

Ideea de subordonare, de aderare la armonia universală, de mîntuire atrage un nou aspect care nu lipsea din întreaga suită de sentimente ce se degajă din sen-

Scanned with OKEN Scanner

sibilitatea romantică, raportarea morții la divinitate. *Sehnsucht nach dem Absolute* duce pe om în vecinătatea divinității și la uniune internă cu aceasta, cum credea Novalis. În spirit schopenhauerian gravitația omului spre absolut ar coincide contactului cu ideile platoniciene aflate în afara timpului, sau cu „lucrul în sine" kantian. Gravitația către divinitate nu a putut trece, după cum era firesc, fără semnificația perfecțiunii morale, de unde părerea lui Schopenhauer că „Der Mensch bringt alles zu Gott", ceea ce ar corespunde versurilor lui Angelus Silesius : „Mensch ! Alles liebet dich, um dich ist sehr / Es läuft dir Alles zu, daß es zu Gott gelange". [62]

Nu se poate înțelege obstacolul decît ca divinitate și aceasta nu ne apare posibilă în ordinea evoluției noastre fără înțelegerea morții. Schopenhauer se amuza pe marginea neînțelegerii acestui adevăr, și reluînd pe Lao-tseu-Tao-te-King (ed. Stan Julien, p. 184), spunea : „Toți oamenii doresc la fel să se elibereze de moarte ; ei nu știu să se elibereze de viață". [63] În acest sens era firesc ca Schopenhauer, care fusese și un adversar al hegelianismului, să acuze pe studenții germani, „Junghegelianer", care spun : „edite, bibite, post mortem nulla voluptas". [64] Toate acestea porneau de la convingerea pe care o da intuiția genială a existenței unui *indestructibil* uman *(Unzerstörbarkeit)*, și care a generat baza tuturor religiilor lumii. Întrebîndu-se : „Au cine-i zeul cărui plecăm a noastre inemi ?" Eminescu își răspundea : „El singur zeu stătut-au nainte de-a fi zeii / Și din noian de ape puteri au dat scînteii, / El zeilor dă suflet și lumii fericire, / El este-al omenimei izvor de mîntuire : / Sus inimile voastre ! Cîntarea aduceți-i, / El este moartea morții și învierea vieții !". [65]

Eminescu ajunge de fapt la o unificare a religiilor, cum de altfel o gîndea și Victor Hugo, care credea că fiecare religie e o lunetă prin care este contemplat unul

---

[62] „Omule ! Totul te-ndrăgește, și pentru tine este / Spre tine-aleargă totul, pentru că la Dumnezeu ajunge".
[63] *Die Welt als Vorstellung, op. cit.*, p. 450.
[64] *Ibid.*, p. 525.
[65] *Rugăciunea unui Dac.*

Scanned with OKEN Scanner

și același Dumnezeu. Se simte în gîndirea eminesciană, pe marginea unificării surselor filosofice, indianism, kantism, schopenhauerism, necesitatea de a unifica religiile. Însuși Schopenhauer se-ntreabă, cu ce a înlocuit creștinismul metempsihoza. Desigur, aceasta răspunde mai aproape înțelegerii credințelor vechilor indieni, care vedeau posibilă mîntuirea prin metempsihoză *(Seelewanderung)*, pe cînd creștinismul ignoră vina individului, punîndu-l să ispășească un păcat originar, adică vina altuia. Oricîtă frumusețe ar închide, doctrina migrației sufletelor pe care și Eminescu a cultivat-o, nu trebuie pus în umbră sensul nou al creștinismului ca solidaritate umană. Fiind legați în bine și în rău de un strămoș comun, ceea ce duce prin alte filiere din nou la brahmanism și budism, ca înțelegere a identității lumii : Prin *ta twan asi*, se sugera o mîntuire colectivă.

Deși pe Eminescu l-a pasionat doctrinele religioase, dovadă că în marginea lor a creat cu convingere, de unde o anumită identitate (doctrina budistă în special, împărtășită și de Schopenhauer) se dezice de ele în *Eu nu cred nici în Iehova*, substituindu-le cu o singură realitate, a *visului*. Iehova, Buddha-Sakya-Muni, doctrina vieții, a morții, a stingerii, pe rînd sînt dezise, mai curînd poate din conștiința insuficienței noastre de a le răspunde practic : „Toate-aceste taine sfinte / — Pentru om frînturi de limbă — / În zadar gîndești, căci gîndul, / Zău, nimic în lume schimbă."

Textele eminesciene ne invită însă a poposi la *doctrina stingerii*, pe care poetul a gîndit-o în confruntarea cu destinul său tragic, a fi cea mai aproape de ființa lui. Vocabularul eminescian pare a fi decisiv în această opțiune. „Toate-s praf...", întreaga viață a lumii e „vis al morții eterne", cerșirea „vecinicului repaos", dispariția fără urmă în „stingerea eternă", „setea liniștii eterne". Toate acestea demonstrează revolta unui spirit superior, al geniului care depășește cadrul condiției umane, cuprinzînd metafizicul. Revolta împotriva migrației ahasverice e de fapt revolta împotriva pedepsei. Buddha a migrat de 550 de ori, o spun comentatorii spre a se stinge în Nirvana. Pe Eminescu îl chinuie nu numai obsesia

Scanned with OKEN Scanner

șirului lung de probabile existențe, cît ideea vecinicei reîntoarceri, ofensatoare geniului : „O moarte ! — nu aceea ce-omori spre-a naște iară / Ce umbră ești vieții, o umbră de ocară — / Ci moartea cea eternă în care toate-s una / În care tot s-afundă și soarele și luna, / Tu, care ești enigma obscurei conștiinți, / Cuprins' abia de-o minte, din miile de minți, / Tu, stingere ! Tu, chaos — tu, lipsă de viață, / Tu, ce pîn și la geniu spui numai ce-i în cărți". [66]

Schopenhauer confirmă pe Eminescu de mai tîrziu, care vedea în tălmăcirea religiilor „frînturi de limbă", cînd face filologia lui „stingere". [67] După Colebroocke [68], *nirvana* („stingerea eternă" la Eminescu) vine de la *wa, wehen* ce înseamnă *vînt,* purtînd negația *nir* înainte, ceea ce s-ar traduce prin *vînt liniștit* și ca adjectiv *stingere.* În sanscrită, *Nirvana* înseamnă *extincție.* După *Asiatic Journal* [69] *Nerawana* vine de la *nera (fără)* și *wana (viață).* O altă sursă [70] consemnează că *Nirvana* ar veni de la *Wana* ce însemna *dorință păcătoasă,* purtînd negația *nir* înainte. I. I. Schmidt în traducerea *Istoriei mongolilor de răsărit* folosește termenii germani *Jammer abgeschieden* (separarea de amărăciune), sau *Jammer entwichen* (evadarea din amărăciune). În Academia petersburgheză se folosește termenul *Sansara* cu înțelesul de lume a noilor născuți, a amăgirii simțurilor și a formelor schimbătoare. În limba „burmesische" avînd sensul de desăvîrșită dispariție. Sensul eminescian adecvat fiind *extincția* ca stare care întrerupe definitiv migrația sufletului. Așadar, accepția de moarte și divinitate fuzionează la Eminescu în termenul de *nirvana,* cu înțelesul de *extincție definitivă.* Iar raportul *om-divinitate* se stabilizează în noțiunea de *eu* sau de *archaeus,* privită ca „singura realitate pe lume", ce păstrează egal cu divinitatea caracterul indestructibil *(Unzerstörbarkeit).* Se subînțelege de aici că geniul nu numai că are intuiția

---

[66] *Femeie ?... Măr de ceartă.*
[67] *Die Welt als Vorstellung,* III, *op. cit.,* p. 583.
[68] *Transaction of the Roy.* Asiat soc., vol. I, p. 566.
[69] Vol. 24.
[70] *Eastern Monachismus* by Spencer Hardy, p. 295.

Scanned with OKEN Scanner

acestor realități, ci incomensurabil mai mult, condiția operei lui răspunde misiunii de a ne rechema spre a participa la Tot. Aceasta nu însă ca invitație la suicid, ci ca o apropiere în conștiință a posibilei noastre depășiri ce culminează în extincție : „Cînd mintea va cuprinde viața ta lumească / Cînd corpul tău cădea-va de vreme risipit, / Vei coborî tu singur în viața-ți sufletească / Și vei dura în spațiu-i stelos nemărginit ; / Cum Dumnezeu cuprinde în viața lui cerească / Lumi, stele, timp și spațiu ș-atomul nezărit, / Cum toate-s el și dînsul în toate e cuprins / Astfel tu vei fi mare ca gîndul tău întins". [71]

*

Un alt aspect al poeziei de inspirație thanatologică, este cel care ține de universul pur artistic eminescian, a cărui greutate e confirmată la modul general de noile cercetări întreprinse pe marginea mai ales a esteticii morții la romantici. Astfel, în acord cu viziunea noastră asupra problemei thanatologice la Eminescu, survine și afirmația lui Michel Guiomar, care patronează excelentele truvaiuri estetice în conformitate cu care precizează autorul „ca umbra, Moartea trebuie judecată ca un element pozitiv, o substanță reală a lumii în luptă activă cu viața, într-o dualitate manicheană". [72] De ce umbră ? Pentru că esteticește ea se bucură de quasi-materialitate, pe cînd moartea rămîne o abstracțiune. Așa se explică faptul că Guiomar i-a dat o funcție estetică nemaiuzitată pînă acum și care face posibilă explorarea creației eminesciene și din această perspectivă. Existența, de pildă a două spații, unul luminos și altul sumbru, în care umbra apare ca o creație directă a luminii, produce după cum relatează esteticianul, fenomenul pe care l-a numit *Le contre-Jour*, caracteristic prin tensiunea pe care o emană și care dezvăluie un dualism contradictoriu, sugerînd ideea de moarte. *Mortua est* are

---

[71] *Povestea magului călător în stele.*

[72] *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, José Corti, 1967, p. 92.

Scanned with OKEN Scanner

șansa de a confirma acest „principiu", întrucît Eminescu recurge la o asemenea proiecție : „Te văd ca o umbră de-argint strălucită, / Cu-aripi ridicate la ceruri pornită, / Suind, palid suflet, a noilor schele, / Prin ploaie de raze, ninsoare de stele."

Există și o categorie a ceea ce Guiomar numește *Contre-Nuit* revelatoare prin irupția corpurilor luminoase în sînul umbrei. Luminile fiind destinate a pieri în această umbră, opera se orientează spre o categorie „agonistică" a tragicului care implică lupta contra morții. Asemenea imagini întîlnim atît în *Mortua est,* cît și în *Scrisoarea I.* În aceasta din urmă : „Soarele, ce azi e mîndru, el îl vede trist și roș / Cum se-nchide ca o rană printre norii întunecoși, / Cum planeții toți îngheață și s-azvîrl rebeli în spați, / Ei din frînele luminii și ai soarelui scăpați / Iar catapeteasma lumii în adînc s-au înnegrit, / Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit".

Fiind vorba de moartea universului, lupta împotriva cataclismului cosmic trebuie să mute observația de la planul uman la cel al zeilor.

Cunoscuta categorie a *clar-obscurului* determinîndu-se din „jocul reciproc de *contré-jour* și *contre-nuit*" dezvăluie în echilibrul estetic pe care-l stabilește, „o structură crepusculară". Exemple strălucite ne oferă poemul *Memento mori,* care surprinde echilibrul dintre tragic și apocaliptic : „Ș-astăzi punctul de solstițiu a sosit în omenire. / Din mărire la cădere, din cădere la mărire. / Astfel vezi roata istoriei întorcînd schițele ei ; / În zădar palizi, sinistri, o privesc cugetătorii / Și vor cursul să-l abată... Combinații iluzorii — / E apus de Zeitate, ș-asfințire de idei."

Nu o dată Eminescu a exprimat vidul temporal și spațiul, care-i o „nouă" categorie thanatologică. Tabloul extincției din secvența zborului lui Hyperion spre Demiurg apropie pînă la confuzie sub puterea „dorului de absolut" vidul spațial și temporal : „Cum izvorînd îl înconjor / Ca niște mări, de-a-notul... / El zboară, gînd purtat de dor / Pîn' piere, totul, totul,".

Estetica morții se compune în opera eminesciană din categorii care azi sînt recunoscute a fi consacrate viziunii romantice. Macabrul, de pildă, ca „supraumanitate" și

Scanned with OKEN Scanner

„inumanitate", „puterea de teroare", „pulsația demoniac-erotică" ș.a. Guiomar a definit în aceeași suită romantică *crepuscularul* drept o categorie ce exprimă „solitudinea sufletului. Disoluția certitudinii, distilația psihică, într-un climat otrăvit". Ca și apele care dorm ale lui Lamartine, „aerul mort" pe care-l respiră Eminescu compune atmosfera care pregătește cataclismul, atît în *Scrisoarea I*, cît și în *Memento mori*. Conștiința damnatului istoric e similară cu inerția damnatului din bolgiile infernale dantești. Poetul refuză să bea „din lacul ce dă viață nesfîrșită", consternat de ideea unei lumi ce se repetă : „Ca să văd istoria lumii dinainte-mi repetită, / Cu aceleași lungi mizerii s'obosesc sufletu-mi mut ?"... „Vrei viitorul a-l cunoaște, te întoarce spre trecut".

În vocabularul estetic thanatologic, *funebrul,* după Guiomar joacă de asemenea un rol de frunte. Conceptul lui e însă „insesizabil". „Funebrul e fără imagine, fără cristalizare fenomenală". Aceasta înseamnă că *funebrul* e „interior în noi înșine". Cînd Cocteau, citat de Michel Guiomar, spunea : „Puisque je suis sûr, absolument certain de mourir, je suis dèja mort", demonstra că e din aceeași familie spirituală a romanticilor, cu Novalis, Shelley, Leopardi, Eminescu, cu toți marii intuitivi ai morții. *Funebrul,* cînd nu e exteriorizat la dimensiunea individului, cum se întîmplă în *Mortua est,* sau la dimensiunea cosmică, în *Memento mori, Scrisoarea I,* e funebrul interior, al dilematicii hamletiene, al „visului searbăd", al „nimicului", al „nebuniei triste și goale", „liniștei eterne", al „repaosului de veci", al „somnului pămîntului", al „cîntului neisprăvit", al „inimii pustii". Și dacă *funebrul* e „panta naturală" a „crepuscularului", „pasiva recunoaștere în noi a ideii de moarte", *lugubrul* apare ca o „futuriție de doliu și moarte", mai puțin prezentă, dar nu absentă la Eminescu. În schimb, *insolitul,* care „reunește pasivitatea funebrului și activitatea lugubrului" populează paginile de proză ale lui Eminescu, aderînd la ideea morții „sub voalul unui fantastic iminent care se separă printr-o limită" pe care Guiomar o numește „Seuil de l'au-de là". Apărut dintr-o „alterație a legilor admise", insolitul în proză, ca și poezia gene-

Scanned with OKEN Scanner

rează „dublul". *Doppelul* eminescian, spectaculos prin imprevizibilitatea lui, ascunde însă mai puțină poezie în proză. Va fi trebuit ca poetul să dispună de o simțire și o fantezie genială spre a-l aduce-n poezie, cum s-a întîmplat în finalul *Melancoliei* : „Și cînd gîndesc la viața-mi, îmi pare că ea cură / Încet repovestită de o străină gură, / ... Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost...". Sau în poezia *Vis* din aceeași perioadă de creație, în care poetul recunoscîndu-și propriul dublu, are intuiția și nostalgia morții : „Prin tristul zgomot se arată / Încet sub văl, un chip ca-n somn / Cu o făclie-n mînă slabă — / În albă mantie de Domn. / Și ochii mei în cap îngheață / Și spaima-mi sacă glasul meu. / Eu îmi rup vălul de pe față... / Tresar... încremenesc — sunt eu. /.../ De-atunci, ca-n somn eu umblu ziua / Și uit ce spun adeseori ; / Șoptesc cuvinte ne-nțelese / Și parc'aștept ceva — să mor ?"

2. PROIECȚIA SINELUI

a. **Personalitate și Individualitate**

Dar înțelesul existențial al operei la Eminescu nu poate fi captat doar din itinerariul parcurs pentru aflarea *sinelui,* ce se configurează ca un destin uman în perspectivă metafizică. I se cerea destinului acestuia o funcționalitate în stare a surîde personalității și individualității poetice mai întîi, străfulgerată de dorința „romantizării lumii", care l-ar răsplăti pe poet cu titlul de erou. Așadar, categoriile personalității și individualității depășind universul lumii biologice și psihologice au urmat un destin similar categoriei geniului. Strîns legate, uneori pînă la confuzie, s-au diferențiat în mod treptat, și-odată cu idealizarea artistică pe care au primit-o în epocă romantică, au devenit de sine stătătoare. A fost suficient ca ele să apară ca obiect artistic la Goethe și Novalis, sau să devină obiectul discuțiilor estetice la Hemsterhuis și apoi la Schleiermacher, ca să rețină atenția sensibilității romantice de pretutindenea interesată să

Scanned with OKEN Scanner

dezvolte cultul pentru eu și subiectivitate. Ca și în cazul *naturii problematice*, aceste două categorii sînt satelite conceptului de geniu. Se integrează și se justifică prin el. *Totalitatea și virtuozitatea* sînt numai atributele corelative lor prin forța cărora ele ajung să se mențină în cîmpul de atracție a geniului. Cu aceste înțelesuri, problema *personalității și individualității* nu a trecut neobservată nici lui Eminescu. S-ar putea spune chiar că rîndurile poetului compun o contribuție artistică și teoretică în problemă. Era de așteptat ca într-o schiță, de relativă tinerețe să se înscrie ca parte componentă de program estetic și de Weltanschauung. În dialogul din *Archaeus* va spune : „...Auzit-ai tu vreodată povestea regelui Tlà ? — Niciodată... Dar aș dori să știu mai întîi cine-i Archeus ? — Hm ! Cum dracu să ți-o spun, dacă n-ai priceput pîn-acuma. Măi băiete ! Cu toate schimbările ce le dorește un om în persoana sa, totuși ar vrè să rămîie el însuși... persoana sa.

Am cunoscut oameni ce doreau a fi mai frumoși (cîte femei !), mai cuminți (cîți oameni de stat !), mai geniali (cîți scriitori !), am cunoscut unii care aveau dorințe de Cezar, în cari se grămădeau visurile de glorie a lumii întregi... dar ei voiau să fie tot ei. Cine și ce este acel el sau eu, care-n toate schimbările din lume ar dori să rămîie tot el ? Acesta este poate tot misterul, toată enigma vieții. Nimic n-ar dori să aibă din cîte are. Un alt corp, altă minte, altă fizionomie, alți ochi, să fie altul... numai să fie el. Ar voi să se poată preface în mii de chipuri, ca un cameleon... dar să rămîie tot el. Abstrăgînd de la dorința acestei reamintiri fiecare-și are dorința infinită... căci este indiferent pentru cel ce nu voiește *memoria* identității, dacă-i el sau nu-i el rege. El este regele, dacă nu face numai această pretenție să fie tot el... Iată alt corp, altă minte, altă poziție, numai că nu ești tu. Ei, ai priceput ce-i *Archaeus* ?“

De la această pagină magistrală se deschide întreaga problemă. Mai întîi discuția se inaugurează la Athenäum de către frații Schlegel, care plecau de la spiritul comun al grupului revistei, dar care își impuneau în același timp marca individualității lor creatoare. Ei au plecat de la distincția pe care a făcut-o Goethe în *Wilhelm Meister*,

Scanned with OKEN Scanner

căci ca personalitate individul suferă determinările factorilor timpului, educația și propriul lui caracter, dar acestea odată configurate și puse în misiunea unui ideal, vor asculta de imperativul unei voințe iretractabile. Individualitatea apărea romanticilor de la Athenäum drept matricea diferențială a individului, semnul unicității lui în lume, farmecul unei zeități irepetabile. E adevărat că individualitatea nu se păstra ca un nucleu imuabil, ci suferea modificările propriei ei revoluții. În plan istoric, ideea de individualitate este produsul mai ales al romantismului. *Aufklärung*-ul a dezis cultul ei și consecințele au fost sensibile într-o întreagă epocă de raționalism și literatură clasicistă. Ideea de individualitate a căpătat prestanță o dată cu noua importanță ce i se acordă sentimentului privit ca „nou centru al gravității umane" și ca „esență a personalității însăși". Hemsterhuis în *Sophyle oder die Philosophie* este poate cel mai fidel susținător al acestui nou mod de a vedea lumea. S-a vorbit pe drept de faptul că *individualitatea* s-ar putea defini în felul în care Herder o gîndise ca o „polaritate" a doi termeni *Liebe* și *Selbstheit*. Schleiermacher cînd proclama *principium individui* drept criteriu esențial al individualității nu uita să adauge trăsătura distinctivă dată de *eigentümlich*-ul individualității ce o face unică în univers și de neînlocuit, cum spunea O. Thomson. Farmecul ineditului și nerepetabilității, care poate genera sentimentul unei nostalgii incurabile, ca după o zeitate care s-a stins, era însoțit în același timp de ideea pe care o împărtășea Raymond Schwob ce gîndea obsesiv imposibilitatea comunicării între indivizi, datorită condiției omului în univers. Un Carrele în *L'homme c'est inconnu* pleca de la aceeași sugestie. Individualitatea le apărea ca o citadelă inpenetrabilă. Adevăruri care nu pot fi contestate în absoluitatea lor, dar care pălesc la lumina permanentelor cuceriri pe care omul le face asupra sa însăși. Tot atît de adevărat este însă faptul că individualitatea mereu în acțiunea ei de întregire, impune o cunoaștere perpetuă. Cunoașterea integrală și promptă e numai cunoașterea de sine a individualității, de unde absoluta ei eitate, tradusă, după

Scanned with OKEN Scanner

cum plastic era exprimată în Athenäum, în „egoismul ei divin". Categoria *personalității* este integratoare. Preluînd datele individualității adaugă pe cele ale conformației morale, ale idealității căutate în lume. Ea este aceea care prepară prezența geniului. Așa se și explică faptul că cele mai distinse minți au fost sensibile la ideea de personalitate. Goethe însuși a căutat s-o definească : „Volk und Knecht und Überwinder, / Sie gesthen, zu jeder Zeit, / Höchstes Glück der Erdenkinder / Sei nur die Persönlichkeit" [73] sau în traducerea eminesciană : „Spun popoară, sclavii, regii / Că din cîte-n lume-avem, / Numai personalitatea / Este binele suprem."

„Apologia" personalității îl ducea pe Eminescu în mod firesc la recunoașterea tiparului individual, la ideea de arheitate de la care plecau considerațiile schiței *Archaeus* și care se completau peste timp în versurile : „Nu scapi de tine însuți, cum ești trebui să fii", sau „Și nici un timp cu nici o putere laolaltă / Nu frîng tiparul formei, ce vie se dezvoaltă". [74]

Ideii de personalitate, Eminescu i-a căutat și un substrat mitic, care conduce nu fără semnificația integratoare a geniului la actul și mitul creației. Orice personalitate, și cu atît mai mult geniul legat direct de acest mit, refac inconștient actul genezei lumii, căci orice creator substituie sub înțelesuri mitice pe zeu. Omul care vrea să devină zeu e în linia dezvoltării mitologice, căci omul a evoluat mitic și urmează această linie de evoluție. [75] Personalitatea și geniul au puterea prin apelul la propria-i eitate în care descoperă *Totul* (confirmînd posibilitatea revelației identității) să restabilească încrederea în demiurgitatea ființei umane și să conducă la concluzia că fiecare ne creăm sau re-creăm din noi, de unde ideea atît de mult plăcută romanticilor germani, ca și lui Eminescu de *Unsterblichkeit*, care corespunde termenului schopenhauerian de *Unzerstörbarkeit*.

---

[73] „Popor și slugă și supus / Recunosc de fiecare dată / Că cel mai mare noroc al muritorilor / Ar fi personalitatea".

[74] *Pentru tălmăcirea aforismelor lui Schopenhauer.*

[75] Mircea Eliade, *Schöpfungsmythos und Heilsgeschichte*, *op. cit.*, pp. 329—345.

Scanned with OKEN Scanner

Filosofic și poetic, problema personalității nu se poate aborda decît din perspectiva reducerii la eitate și unicitate, pentru că însuși drumul pe care îl descrie în realizarea personalității pleacă și sosește la această realitate ireductibilă. Este ceea ce Goethe spunea : „Du bist am Ende — was du bist / ... / Du bleibst doch immer was du bist“, sau la Eminescu : „Cine și ce este acel el sau eu, care-n toate schimbările din lume ar dori să rămîie tot el ?“ Poate că aceasta să-l fi determinat pe Gabriel Séailles să creadă că „geniul păstrează totdeauna un anumit mister ca individualitate“. [76] Dar sugestiile lui Goethe și Eminescu străbat și la semnificațiile apropiate condiției umane. Caracterul unic, irepetabil al individualității sau personalității de geniu privește problema dintr-un unghi larg al generalizării filosofice. În circuitul vieții, *individualitatea,* și-aceasta a dovedit-o biografia marilor poeți și deci și a lui Eminescu, nu se prezintă în structura ei intimă ca absolută, pentru că „individualitatea umană prezintă o integrare neîndestulătoare în unitatea proprie a structurii sale personale“. [77] Cunoscut e faptul apoi că orice individualitate participă la o realitate transindividuală ce se imprimă în tendința de autodepășire. [78] Dar această tendință de autodepășire ce are ca mobil nostalgia după unitate și stabilitate nu i-o pot oferi nici factorii rațiunii, cum credea Pierre Janet și Richard Müller-Freienfels, și nici factorii subconștientului ei înșiși neorganizați și haotici. Calea de ieșire din impas este numai acceptarea prin apropiere în conștiință a unei realități ideale, de genul celei sugerate de Eminescu prin reducția la *arhaeu*. Altfel, individualitatea evolutivă ca personalitate sau ca geniu, trebuie să trăiască un „paradox vital“ marcat de „puternica integrare centripetă“ și în același timp de dorința „depășirii propriilor limite“, paradox „plin de consecințe pentru cunoașterea omului“. [79]

---

[76] *Essais sur le Génie dans l'art, op. cit.*, p. 195.
[77] Ion Biberi, *Individualitate și destin*, I, Buc., 1945, Fundații, p. 55.
[78] *Ibid.*
[79] *Ibid.* p. 75.

Scanned with OKEN Scanner

Trăită și sensibilizată la modul poetic, această dramă a individualității a generat fie poezia depășirii condiției umane *(Luceafărul, Miron și frumoasa fără corp)*, fie poezia eliberării de condiția umană, prezentă în atîtea note care dezvăluie atitudinea thanatologică a poetului. Biografic, artistul însuși, (o dovedesc cu excelență toate studiile despre Eminescu), a efasat marginile individualității dovedite a fi relative prin refuzul de a se individua. Nu mai departe, într-o poezie în care se dezbate soarta geniului, va spune : „Ferice de aceia ce n-au mai fost să fie, / Din leagănul cărora nu s-a durat sicrie, / Nici în nisip vro urmă lăsar'a lor picioare / Neatinși de păsul lumii trecute, viitoare, / De-apururi pe atîția cîți fură cu putință : / Numele lor e nimeni, nimic a lor ființă. / Ei dorm cum doarme-un chaos pătruns de sine însuși, / Ca cel ce-n visu-i plînge, dar nu-și aude plînsu-și / Și-a doua zi nu știe nimic de acel vis.“ [80]

Refuzul individuării traducea o convingere în marginea dialecticii individualității, ce se verifica sau confirma în *Lumea ca voință și reprezentare* a lui Schopenhauer. Cu cît individuarea era mai puternică, cu atît suferința mai mare. Din paleativele suferinței, cele cunoscute în terapeutica schopenhauerianã, contemplația artistică era aleasă ca posibilitate de eliberare prin actul artistic dezinteresat. Biografia eminesciană ni-l arată pe poet străin de orgoliul numelui. Poeziile au fost publicate în volum, știut este, de Titu Maiorescu. Singura preocupare era desăvîrșirea sa morală ca desăvîrșire artistică. Dincolo de artă, eliberarea o vedea în apropierea „repaosului de veci“. Actul creator, semnul distinctiv al geniului, nu putea fi absent poetului, dar el nu avea puterea de a efasa limitele individualității. Era însă cea mai înaltă treaptă din perspectiva căreia putea citi mesajele eternității. Și drept răspuns nefericirii sale sta bucuria geniului născută din „totalitatea“ și „virtuozitatea“ artei. O putea verifica mai întîi adevărul după care redactorii Athenäumului au văzut în artist, însăși umanitatea devenită individ, în al cărui prezent se în-

[80] *Ca o făclie.*

Scanned with OKEN Scanner

trepătrund preistoria cu posteritatea. Același rol de sinteză reieșea și din faptul că personalitatea artistului ca prim factor genetic este un prețios releu între biografie și operă încît, după cum credea D. Popovici „un amănunt biografic capătă valoare istorică (atunci) cînd intră în geneza unei plăsmuiri". E și secretul pentru care biografia geniului nu a fost niciodată mai prejos ca opera. În sens opus, opera prin „totalitatea" și „virtuozitatea" ei ridică pe cele mai înalte piedestale geniul. Totalitatea văzută ca putere a naturii ce se dezvăluie în artist se îngemănează cu persoana geniului, cu „virtuozitatea" lui. E un „acord" perpetuu pe care geniul îl trăiește raportîndu-se la sine.

Romantismul a avut meritul de a fi încurajat o dată cu expansiunea eului poetic, expansiunea de simboluri în sensul proliferării lor numerice, deschizînd o perspectivă infinită cu sugestia „totalității", dar și în sensul cultivării predilecte și obsesive a metaforei simbolice, adică a metaforei care presupune în actul comparației „o impresie dată și una rămasă vagă, și ca atare, cu neputință de formulat printr-un termen unic și precis". [81]

Proliferarea de simboluri, ca și cultivarea cu preferință a metaforei simbolice erau chemate să pună în acțiune puterea fanteziei și a imaginației, pe care romanticii s-au bizuit atît de mult. Dacă luăm drept acceptabilă propunerea lui René Wellek și Austin Warren, după care simbolul se particularizează de „imagine" și de „metaforă" tocmai prin repetarea și persistența uneia și aceleași imagini sau metafore, [82] înseamnă că metafora simbolică, prin repetiție, devine ea însăși simbol, ceea ce se întîmplă mai ales în poezia lui Eminescu, de unde și posibilitatea de a distinge prin structurarea serială la marele romantic român un „simbolism particular" generat de subtexte biografice, un „simbolism tradițional" și un „simbolism natural".

---

[81] Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, Buc., Editura pentru literatură și artă, 1957, p. 117.

[82] *Teoria literaturii*, Buc. Editura pentru literatură universală, 1967, p. 219.

Scanned with OKEN Scanner

Fără prezența simbolurilor, arta ar fi de neconceput. Polifonia sensurilor, dar mai ales vraja simfonică a sugestiei pe care o oferă, dau operei de artă „adîncime în semnificație" și posibilitatea de a descoperi cu timpul înțelesuri și incantații noi. Așadar, romantismul nelimitînd simbolul [83] a dat individualității și personalității artistice posibilitatea unei desfășurări de largă anvergură, încît geniul romantic putea să îmbrățișeze întreaga lume din perspectiva totalității lui artistice. Romantismul punea în circulație o dată cu opera și înțelesul după care omul se recunoaște în umanitatea sa prin acea „facultate generatoare de simboluri". Simbolul devenind unica posibilitate, după cum afirmă Ernst Cassirer, de a ne elibera de natură și a patrona prin inteligibil. Frumosul însuși e un simbol pentru că e „totdeauna și pretutindeni, e unul și în același timp dublu, încît prin această sciziune, prin acest atașament față de sensibil și prin această ridicare deasupra sensibilului, el dă expresie tensiunii care străbate lumea conștiinței noastre și polaritatea fundamentală a existenței înseși". [84]

Este și ceea ce Schelling preciza încă din *Philosophie der Kunst*, unde reprezentarea absolutului sub forma particularului i se părea posibilă numai în simbol, ca „absorbire a finitului în infinit și transformraea lui într-o alegorie a infinității". [85] Acest adevăr justifica și pretenția lui Fr. Schlegel, după care frumosul, realizat simbolic, se distinge prin multiplicitate, unitate și totalitate. Romanticii au căutat însă pe lîngă prețioasele precizări în legătură cu simbolul și rolul lui în cadrul unei arte privite ca totalitate, să aducă un distinguo de valoare și anume cu privire la raportul dintre suflet și natură din perspectiva artei. Schelling declara cu justețe că spiritul naturii ne grăiește prin simboluri și că arta trebuie să întreacă natura prin forța de a produce aceste

---

[83] Vezi sugestii în Tudor Vianu, *Postume*, *op. cit. Simbolul artistic și istoria artei.*

[84] *Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie*, în *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXI, 2, p. 296.

[85] *Einleitung*, p. 42.

Scanned with OKEN Scanner

simboluri.[86] Care a fost consecința acestui adevăr, s-a putut vedea în rezultatul creației geniale, întrucît geniul a apărut drept acea forță în stare să substituie simbolismul natural, să înlocuiască natura cu natura lui. Și dacă se mai spune încă despre Eminescu azi, în mod elementar, dar parțial adevărat, că versurile sale dau iluzia naturii înseși, nu putem trece fără a adăuga că poetul nu a imitat, ci a re-creat natura simbolic din propriul său spirit. Și se justifică în linie romantică prin novalisiana suveranitate a eului. Astfel, puterea solipsistă a *personalității* creatoare putea pe drept fi comparată cu „Dumnezeul personal", ce e de fapt un „univers romantizat".[87] Ceea ce denotă în ultimă analiză că facultatea de a crea simboluri emană din eul uman, ca realitate ultimă, matrice a creației, și converge acțiunii de *romantizare* a lumii. Se poate întrevedea în aceasta sensul estetic pe care romanticii l-au dat simbolului și drept consecință coloratura estetică ce o dă personalității creatoare, geniului, orientîndu-ne privirea înapoi la Kant, care absolutiza geniul în limitele individualității creatoare artistic. Eul (sau *arhaeul,* cum îi spunea Eminescu) ca matrice generatoare de simboluri, întărește o dată în plus convingerea că ideea de *totalitate,* atît de strîns legată de problema simbolului, poartă amprenta eului, el însuși o totalitate. Toate sistemele simbolistice și în perspectivă și sistemul simbolistic eminescian, necercetat, dar firește, existent în totul creației eminesciene, nu pot decît să confirme acest adevăr.

Dacă simbolul artistic este o cale de a realiza *totalitatea* artistică, pentru că el survine din însăși realitatea sufletească neîngrădită, originară și infinită, este de înțeles că regimul unei asemenea realități nu poate să fie decît al libertății. Astfel, geniul care se afirmă ca personalitate creatoare își revendică în actul totalității artistice dreptul de simbol al libertății. Dar libertatea nu

---

[86] *Uber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur,* în *Sämtliche Werke,* 7, pp. 292—293.

[87] Vezi René Wellek, *Istoria criticii literare moderne,* II, *op. cit.,* 86, și Novalis, *Gesammelte Werke,* 4, Seeling, p. 302.

Scanned with OKEN Scanner

a însemnat emanciparea de expresie și de virtuozitate. S-ar putea spune chiar că geniul se afla față cu sine însuși numai în actul obiectivării. Acest adevăr s-a verificat în biografia marilor artiști, din care a lui Eminescu este una. E destul de cunoscută strădania poetului de a-și egala fantezia și imaginația în expresie. Virtuozitatea nefiind cum s-ar putea închipui cizelura, ornamentul sau stilul calofil. Ea e congruența dintre expresie și fantezie. Variantele poetice la Eminescu sînt demonstrații din cele mai elocvente ale frumosului gradual în drumul spre idealitatea artistică. Cu cît un artist a fost mai mare, cu atît virtuozitatea i-a fost cerută lui însuși ca necesitate internă. Goethe, la întoarcerea din Italia, medita la frumos și la virtuozitate cînd spunea: „Da, simțul moral încearcă, o dată cu cel artistic, o mare înnoire". E vorba de înnoirea ce aducea crearea acelei libertăți din sine, căci drumul spre desăvîrșirea artistică însemna *ipso facto*, trepte ale libertății cucerite. Virtuozitatea traducea de fapt libertatea de a fi artist, libertatea de a se crea pe sine însuși în postura geniului, capabil să vadă în marmura nediferențiată chipul madonei și în același timp cu obișnuința mîinii și a daltei să poată să îl aducă la viață. Goethe gîndind acest proces, care cere durată, exclama: „Ce făptură e omul; cunoștințele și le însușește de timpuriu dar deprinderea tîrziu!" [88] Artistul însă, ca și omul în general este mereu același și mereu altul: „același ca forță transformatoare, altul ca făptură transformată", numai că făptura transformată acționează diferit și ca făptură transformatoare. [89] În genere, romanticii au fost conștienți de acest adevăr al deprinderii artistice, și Fr. Schlegel în *Athenaeum*, nu făcea concesii clasicismului cînd definea geniul nu numai ca produs al inspirației, ci și al virtuozității artistice. Nu numai Fr. Schlegel, ci și Novalis în *Heinrich von Ofterdingen*, Jean Paul în *Vorschule der Ästhetik* și Schopenhauer în *Methaphisik des Schönes*

[88] Din Friedrich Gundolf, *Goethe*, II, Ed. Minerva Buc., 1971, p. 260.
[89] *Ibid.*, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

și *Aesthetik* cereau artistului de geniu pe lîngă inspirație, o nouă calitate, *chibzuința (Besonnenheit)*. Acest echilibru nu ducea însă înapoi la clasicism. Era numai tiparul în care se putea turna conținutul romantic. „De mult mă lupt cătînd în vers măsura, / Ce plină e ca toamna mierea'n faguri, / Ca s'o aștern frumos în lungi șiraguri, / Ce fără piedici treo sunînd cezura. / Ce aspru mișcă pînza de la steaguri / Trezind în suflet patima și ura — / Dar iar cu dulce glas îți umple gura / Atunci cînd Amor timid trece praguri ! [90]

Forța naturii care lucrează în om și care definește geniul romantic, nu putea suporta alte legi decît ale ei proprii, iar aceste legi nu erau altele decît ale individualității, personalității, totalității și virtuozității artistice.

b. „Romantizarea lumii"

Poate că cercetările mai noi ale sociologiei literare ivite din perspectiva versantului colectiv al literaturii, nu fără temei, îndreptățeso existența în cadrul romantismului (individualist și solipsist) a aspectului numai aparent paradoxal, care este spiritul de echipă. Constatarea ar putea fi susținută cu atît mai mult cu cît aducem în discuție unele Fragmente ale fraților Schlegel din revista *Athenaeum*. Unde, cel puțin în unul din aceste Fragmente (125), precizau vocația de a lucra în echipă, într-o acțiune a „simfilosofării" și „simpoetizării". Căci se spunea : „Numai simpatia îi unește de obicei pe filosofii, care nu sînt unul contra celuilalt..." (112). Așadar, simfilosofia și simpoezia presupun nu asemănare, nu influență, ci complementaritate. Nostalgia romantică după plenitudinea androginică, evidentă în gestul refacerii ei creative, devenea cum era firesc, productivă. Desigur, comunitatea de viață a fraților Schlegel, Novalis, Tieck a facilitat simpoezia lor. Dincolo însă de supor-

[90] *Iambul.*

Scanned with OKEN Scanner

tul lor material, nostalgia romantică după plenitudinea androginică în creație se vădea a fi o necesitate internă în stare a transcende comunitatea de viață, trăind cum s-ar zice, în spirit. Acel spirit romantic, prelungit în a doua jumătate a secolului trecut la noi, prezent la marele poet Eminescu. Această simpatie, la distanță istorică, cu Frühromantik-ul, s-a dovedit între altele și în problema novalisiană a „romantizării lumii".

Ideea de „romantizare a lumii" odată formulată teoretic de Friedrich von Hardenberg a primit un conținut ce nu întîrzia să aibă un regim estetic, regim care prezent în eseistica din *Athenaeum* sau *Fragmente*, trecea deliberat în binecunoscutul roman *Heinrich von Ofterdingen*. Ce a înțeles Novalis prin „romantizarea lumii" *(Romantisierung der Welt)* ține de Weltanschauung-ul romantic articulat în special pe ceea ce s-a numit *idealismul magic*, a cărui implicație solipsistă a putut duce prin absolutizare și unilateralizare, ca și prin eludarea mesajului general uman, la o interpretare minimalizantă a poetului atît de elevat care a fost Novalis. O îndreptățire se cere fie și pentru faptul că el a sublimat estetic nu numai un motiv romantic, nu numai o stare între atîtea altele romantice, ci una și cea mai importantă particularitate, afuncționalitatea sufletului romantic în impactul lui cu lumea. În sens restrîns, „romantizarea lumii" e propulsarea spre un model de vis. Rezumativ o conține motto-ul celebrului roman al „florii albastre" :

„Die Welt wird Traum. Der Traum wird Welt".

Dar această mare idee capătă înțelesuri de nuanță, avînd un indice complementar cu noi și noi înțelesuri. Începînd cu foarte cunoscutul „fragment logologic" 100, va spune :

„Lumea trebuie romantizată. Astfel își găsește sensul originar. A romantiza nu înseamnă nimic altceva decît o calitativă potențare. Sinele este identificat în această operațiune cu unul mai bun. Așa cum noi înșine sîntem o asemenea serie calitativă de potențe. Această operație este însă cu totul necunoscută. Prin faptul că dau comunului un sens înalt, obișnuitului o privire tainică,

Scanned with OKEN Scanner

cunoscutului demnitatea necunoscutului, finitului o aparență infinită, în felul acesta eu romantizez.“ [91]

Așadar, romantizarea presupune un gest mitic în baza „gîndirii noastre mitice“, îndemnul conștient pentru inconștient și racordarea la ritmurile cosmice. Și pentru că articularea la aceste ritmuri cosmice prin mit era imperatorie, ne-am regăsit în ea ca într-o evoluție a spiritului, singura în stare a atrage după sine realitatea obiectivă. Se putea întrevede în aceasta promisiunea „posibilismului“ heideggerian (Wir sind was wir werden), atît timp cît la Novalis „meliorismul“ ca potențare sufletească nu e în afara ordinii istorice, de vreme ce vorbește de „serii de potențe“. Știut fiind că „imperatorul spiritului“, așa cum îl numise Goethe pe Novalis, îndemna omul să treacă la acțiuni conștiente cu acea forță a Inconștientului asupra realității comune, potențînd-o. Astfel, puterea de a se proiecta asupra lumii spiritualizînd-o, nu însemna decît „eterna reîntoarcere“ la ceea ce am fost originar. Și tot atîta însemna autodeterminarea eului, cum o gîndise Fichte, „romantizarea lumii“, cum și-o închipuia Novalis. Astfel că „tainicul“, „înaltul“, „demnitatea necunoscutului“, „infinitul“ rămîn categorii romantice prea pline de înțeles. Funcțional, „dorul de absolut“ *(Sehnsucht nach dem Absolute)* cerea un mijloc adecvat spre a depăși îngustul înțeles medieval. Și s-a crezut mult timp că în această alchimie a sufletului, recunoscută în istorie, mijlocul adecvat e visul. Mutație greșită, căci niciodată modelele sau idealul n-au devenit mijloace. Așadar, în sugestia lui Novalis nu visul romantizează lumea, ci poezia în stare să devină un instrument de reconciliere și transfi-

---

[91] *Novalis ausgewählte Werke*, II, Leipzig, f.a. p. 117 : „Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts als eine qualitative Potenzierung. Das wieder selbst wird mit einem besseren Selbst in dieser Operation identifiziert. So wie wir selbst eine solche qualitative Potenzenreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem sich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichem ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es.“

Scanned with OKEN Scanner

gurare a lumii". De aceea a poetiza lumea înseamnă a romantiza-o, adică a înălțat-o „dincolo de sine însăși" prin poezie.[92] Ceea ce a îndreptățit să se vorbească despre Absolut și Poezie ca despre o Nirvană, sau despre un extaz tristanic originar.

Și pentru că poezia patronează întreaga idee a „romantizării lumii", Novalis a procedat, printr-un gest de translație, la asimilarea tuturor genurilor literare cu poezia. Märchenul, basmul, dar și romanul se revarsă în poezie. În toată această sistematică a ideii de „romantizare a lumii", „visul" este termenul ideal al unei ecuații ireductibile lîngă care stă noțiunea de „viață". Aceste două noțiuni avînd la Novalis și Eminescu valoare cînd de punct terminus prin idealitatea lor absolută, cînd numai de termen tranzitiv. Iar alternanța lor dezvăluie nu fără grație, armonioasa dialectică a gîndirii. Și la Novalis și la Eminescu visul este o sinteză între conștient și inconștient în acțiunea de „romantizare a lumii". Rămîne însă în continuare de văzut cine romantizează lumea și ce abilitare primește individul pentru aceasta. Sugestiile lui Novalis lăsau să se întrevadă romantizarea lumii cu fiecare dintre noi, dar numai în măsura în care am reușit noi înșine să ne romantizăm. Era pe drept un meritat elogiu adus artistului, care în actul creator, el este singurul în stare de a se depăși, de a se romantiza. Și dacă dintre muritori, cel mai romantizat era artistul, dintre artiști cel mai romantizat era doar geniul. Iată de ce demersul lui Novalis ne îndreaptă gîndurile spre Eminescu. Mai tulbure poate să pară în *Fragmentele* poetului german acea accepțiune după care „moartea este principiul romantizant al vieții noastre", principiu întărit și de concluzia : „Moartea este —, viața +. Prin moarte viața este întărită".[93] Dar acest sens adiacent privește îndeosebi concepția romantică în care existența închide în ea „regenerarea" și „reintegrarea" ca

---

[92] Novalis, *op. cit.*, II, p. 327 : *Logologische Fragmente*, 39 : „Poesie mischt alles zu ihrem großen Zweck der Zwecke — der Erhebung des Menschen über sich selbst."

[93] Novalis, *op. cit.*, p. 287, fragment 34 : „Der Tod ist das romantisierende Prinzip unsers Leben. Der Tod ist —, das Leben +, Durch den Tod wird das Leben verstärkt".

Scanned with OKEN Scanner

moduri și trepte ale perfecțiunii morale și artistice. Evaluarea morții din perspectiva vieții dezvăluie o energie sufletească pe care Friedrich von Hardenberg vrea s-o finalizeze în artă. Desigur, dorința aceasta a fost tensionată de tragicul eveniment al morții Sophiei von Kühn. O ciudată similititudine se poate observa și în biografia eminesciană. Moartea Elenei, ca și a Sophiei von Kühn avea să joace finalmente un rol genetic. Prin forța creatoare moartea se transforma în act vital. Dar cum destinele umane oricît ar fi de apropiate nu pot să se confunde niciodată, asemeni lor este și modul de a răspunde în actul creator. Căci pe cînd la Fr. von Hardenberg moartea iubitei a dus *avant la lettre* la o religie a poeziei (Sophie von Kühn fiind o „Priesterin der Poesie"), moartea Elenei prilejuia lui Eminescu formularea marilor întrebări fără răspuns, reflecții uneori hamletiene și o neliniște care accentua dezuniunea sufletească. Stratului biografic i se adaugă unul care vine din direcția orientării poetului spre mitologie. Acea mitologie care răspunde în linie romantică simpatiei pentru titanism. Dar limpezirea cugetului din poemul *Andrei Mureșanu* stopează acest drum, considerat numai al căutărilor. Și constatarea care se impune e că „romantizarea lumii" nu trebuie căutată la Eminescu nici în biografie și nici în tîlcurile mitologice. În acest sens, poate că nu întîmplarea a făcut ca la o dată apropiată poemului *Mureșanu* (1876) să se situeze poezia *Floare albastră* (1873), anticipînd în germene înțelesurile eminesciene ale „romantizării lumii". În mare, aceste înțelesuri transpar de sub metaforismul global al poeziei, unde idila abia schițată poartă amprenta visului. Visul este copleșitor pentru poet, de vreme ce iubita îl îndeamnă :

„Nu căta în depărtare / Fericirea ta iubite !"

Îndemnul lui Novalis de a descoperi în comun sensurile înalte, infinitul în realități finite, este și îndemnul iubitei gîndită simbolic ca o „floare albastră", simbol decodat de Fr. Spielhagen în înțeles de infinit erotic. Pe de altă parte, polisemia poetică aduce într-un alt plan contrastul conciliabil între lumea stelelor, a cîmpiilor asire, a piramidelor învechite, sugestii ale infinitului, cu imediata iubire cerută de repedea clipă a vieții.

Scanned with OKEN Scanner

Finalul, cu acel „Totuși este trist în lume“, care tensionează într-atît poezia, deschide o prăpastie în suflet și oferă un înțeles eminescian „romantizării lumii“, care va rămîne constant pe toată dimensiunea poeziei. Astfel, *Floare albastră* are mai întîi meritul de a formula termenii romantizării, căci există sugestia de a face din viață vis și din vis viață, după cum există și presimțirea ca în confruntarea cu realitatea, dorința de romantizare a lumii va eșua. Cercetarea trebuie să se oprească așadar, la două lucruri. Să descifreze experiența de viață ca experiență interioară dintre anii 1873 și 1883, un deceniu crucial, și apoi să justifice presimțirea din *Floare albastră*, care anticipează finalul *Luceafărului*. Desigur, primul popas ni-l cere poemul *Mureșanu*, care prin personajul Regele Somn amintește numai de unul din termenii ecuației lui Novalis :

„...Apari, tu, lună-n cer / Și fă din vis viață, din umbre adevăr !“ Sau în final, același Rege Somn :

„Eu vecinic treaz, din visu-ți voi face o viață.“

Desigur, alegorismul poemului se sprijină pe-atîtea genuri de metafore, care pot fi luate ca și întîmplătoare, dacă în însumarea lor sistematică nu ar duce la revelații mai adînci. Dar din aceeași perioadă (1873—1875), poezia *Stau în fereastra susă* convertește noțiunea de *vis*, de la înțelesul primar (model și țintă în devenirea noastră) la înțelesul schopenhauerian al insubstanțialității :

„De ce mi-a-ntors el foaia / Unde-nvățatul zice / Că-n lume nu-i ferice, / Că viața este vis ?“

Nu este încă o aderare totală, ci numai un semnal motivat poate de convingerea că romantizarea lumii era mai aproape de firea lui poetică, decît filosofia „învățatului“ strecurată deocamdată în suflet. Este de așteptat astfel, orientarea poetului în acea direcție care să radicalizeze proiectul lui Novalis. Sau datorită experienței interioare *(Innere Erfahrung)* să recurgă la aliajul filosofiei schopenhaueriene, care elimina stenicul demers al potențării vieții pînă la modelele visului. Dar trebuie observat că de la *Floare albastră*, care sugera dorința romantizării lumii într-un mod destul de voalat în com-

Scanned with OKEN Scanner

paraţie cu presimţul eşecului romantizării, formula emblematică a acelui „Romantisierung der Welt“ nu va apărea ca atare în apropierea pe cît posibilă de anii *Florii albastre*, ci numai în 1883 în *S-a dus amorul...* Şi nu ca un program, ci doar ca o definire a unui ideal pe care l-a pierdut. Ceea ce pentru tensionarea poeziei însemna foarte mult, amintind de adevărul dantesc, după care cea mai mare nefericire e să-ţi aduci aminte în clipe de durere de bucuriile de altădată. Oricum, *S-a dus amorul...* reface *Floare albastră*. Gestul dispariţiei iubitei din poemul de la 1873 e refăcut în poemul de la 1883. Şi în acelaşi chip, hiatul dintre posibilismul uman, sprijinit pe raţiunea romantizării lumii şi eşecul acesteia din final, e înlocuit cu experienţa sa interioară, prefigurată ca o dramatică parcurgere a unei Lebenslauf :

„S-a dus amorul, un amic / Supus amîndurora, / Deci cînturilor mele zic / Adio tuturora. / Uitarea le închide-n scrin / Cu mîna ei cea rece, / Şi nici pe buze nu-mi mai vin, / Şi nici prin gînd mi-or trece. / Atîta murmur de izvor, / Atît senin de stele, / Şi un atît de trist amor / Am îngropat în ele ! / Din ce noian îndepărtat / Au răsărit în mine ! / Cu cîte lacrimi le-am udat, / Iubito, pentru tine ! / Cum străbăteam atît de greu / Din jalea mea adîncă, / Şi cît de mult îmi pare rău / Că nu mai sufăr încă ! / Că nu mai vrei să te arăţi / Lumină de-ndeparte, / Cu ochii tăi întunecaţi / Renăscători din moarte ! / Şi cu acel smerit surîs, / Cu acea blîndă faţă, / Să faci din viaţa mea un vis, / Din visul meu o viaţă.“

Concluzia sublima idealul ratat, căci îndemnul la romantizare nu mai este nici al prezentului şi nici al viitorului.

Dacă întoarcem filele biografiei operei, perioada anilor 1877—79 pare a aduce o notă definitorie în itinerariul experienţei interioare eminesciene. Ultima strofă din *Codru şi salon* aminteşte de acel „Erbsünde“ de atîtea ori aflat şi în filosofia lui Schopenhauer :

„Ce vrei ? Îmi pare-n ochi-ţi că văd o veche vină. / În vorbă amintirea a unei crude munci“.

Scanned with OKEN Scanner

E replica iubitei după ce i-a citit în suflet absența acelei disponibilități interioare pentru vis, atît de necesară romantizării :

„Pătate de-ndoiele a vieții tale vise — / Băiet de-ai fi tu încă, la mine să te-ardic, / Să te privesc cu gene pe jumătate-nchise, / Dar nu mai crezi în visuri, căci nu mai crezi nimic."

Acest moment, nu fără importanță pentru cercetare, deschide discuția asupra întrebării dacă la Eminescu s-a produs ceea ce la Novalis se numește „Romantisierung des Ichs". Fără îndoială că această „romantizare a eului" a existat la Eminescu și a continuat să ființeze chiar atunci cînd s-a produs ceea ce s-a numit „dezorganizarea ideilor". Eul său romantic din care se alimentează pateticul regret de a nu mai crede în visuri, rămîne încă un eu romantizat. De altfel, în *Codru și salon* constatarea vine nu dintr-o recunoaștere personală, ci e citită-n suflet de partenera sa erotică. Nu eul său este cel vinovat. E un destin care-l constrînge determinîndu-l a nu mai crede în visuri. Astfel, ca piatră de hotar pentru itinerariul sufletesc al poetului este *Scrisoarea IV*, în care pericolul de a visa și cîntul etern neisprăvit sînt ca o tragică negare a romantizării. De altfel, finalul aceleeași *Scrisori* compune portretul interior sublimat în tinerețe de metafora „geniului pustiu", adică geniul neînțeles în nobila lui tentativă de romantizare a lumii. Răvășirea interioară prezentă aici capătă, în suita cronologică a anilor, tălmăciri mai aproape de sufletul poetului. Astfel, într-un poem postum *Și oare tot n-ați înțeles... (variantă)* în care se resimt, deși numai la 1882, nu fără sens, infiltrațiile *Luceafărului*, asistăm la o adevărată fenomenologie a sufletului eminescian prins în jocul dramatic al romantizării lumii :

„Și oare tot n-ați înțeles / Cum nu mi-i lumea dragă, / Cînd cu nimic nu m-am ales / Din viața mea întreagă. / Cînd al meu cuget mistuit / De-o stranie părere / A fost un lung, necontenit / Prilej pentru durere. / Și a păstrat în fundul său / Ca în cenușa rece / Taina părerilor de rău / După un vis ce trece."

„Taina părerilor de rău după un vis ce trece" este regretul de a nu fi romantizat lumea.

Scanned with OKEN Scanner

Dar întrebarea capitală care se pune în marginea poeziei eminesciene, este dacă tentativa romantizării lumii a reușit la cineva. Răspunsul nu poate veni decît de la Novalis, din înțelegerea acelor „Sehnsucht nach dem Absolute“ și „Sehnsucht nach dem Tode“. Dorința de absolut, după cum se știe, devine la Novalis dor de moarte. Drumul acesta sufletesc l-a parcurs și Eminescu definind biografia sa interioară, ca și biografia operei, luminată și umbrită în același timp de acea dramă romantică rezultată din confruntarea finitului cu infinitul. S-ar putea spune că Eminescu, poetizîndu-și itinerariul sufletesc, a contribuit la îmbogățirea conștiinței estetice venită din demersul operei lui Fr. von Hardenberg. Contribuție care continuă să se întregească pe tot parcursul operei ce suie spre piscurile *Luceafărului*. Și într-adevăr, în acest poem suprem se înmănunchează aproape toate sensurile „romantizării lumii“, pentru că poetul și-a luat ca punct de plecare geniul artist, adică expresia posibilismului uman, care după cum sugera Novalis, e „scopul scopurilor“, „ridicarea omului deasupra lui însuși“. De sub metafora și simbolul eminescian reies încrederea în geniu, ca expresie umană, și certitudinea romantizării omului ca geniu, de unde concluzia definitorie a posibilității și realizării eului *(Romantisierung des Ichs)*. Cea de a doua latură tensionată dramatic stă nu atît în definitiva concluzie a imposibilității romantizării lumii, ca ultimă treaptă spre care suie lumea într-un orizont al așteptărilor morale, al desăvîrșirii ei, ci în regretul de a nu putea grăbi această evoluție și de a nu micșora cît mai grabnic distanța dintre geniu și omul neevoluat. Există în subtextele *Luceafărului* o superioară pedagogie, care cheamă la înnobilarea schilleriană a instinctelor și finalmente la poetizarea lumii, căci geniul poetic este „der echt moralische Mensch“, după cum o precizează de astă dată Novalis în *Logologische Fragmente*, 46, p. 327. Și pentru a ajunge la aceste concluzii, poetul a fost silit să arate distanțele ce ne separă de geniu, nu pentru a deconcerta, ci pentru a ne stimula efortul perfectării noastre. Hiatul existențial fiind totuși acea prăpastie care nu e de netrecut, de-a lungul evoluției umane. Dar pentru că romantizarea era privită în două planuri strict

Scanned with OKEN Scanner

concentrice, planul uman și planul metafizic, așa cum de altfel o sugerase mai întîi Novalis, nu lipsesc din *Luceafărul* sugestiile devenirii în plan uman, dorința de transcendere, de depășire a condiției. Fata de împărat transformă dorul de absolut, prin tensiunea sufletească, într-o magie în stare a întrupa Luceafărul, iar Cătălina, deși mult mai puțin evoluată, nu e lipsită de dorința inconștientă a romantizării :

„Și tainic genele le plec, / Căci mi le împle plînsul / Cînd ale apei valuri trec / Călătorind spre dînsul ; / Lucește c-un amor nespus, / Durerea să-mi alunge, / Dar se înalță tot mai sus, / Ca să nu-l pot ajunge. / Pătrunde trist cu raze reci / Din lumea ce-l desparte... / În veci îl voi iubi și-n veci / Va rămînea departe...“

Dar această iluzie a liniei de orizont vrea să însemne nu numai că idealul rămîne ideal atît timp cît nu este ajuns, ci, cum o sugerează Eminescu, e și acea trecere din plan uman în planul metafizic printr-o cezură a morții. În fond, Luceafărul întrupat îi cere fetei de împărat să îl urmeze în lumea lui, ceea ce ar putea să însemne recunoașterea principiului după care Novalis afirma :

„Der Tod ist das romantisierende Prinzip unsers Leben“.

Dar planul metafizic poate fi în același timp cel mai deschis arc al hiperbolei poetice, însemnînd calitativa desprindere, „Erhebung des Menschen über sich selbst“. Și, finalmente, în *Luceafărul* romantizarea a apărut ca o dorință de transcendere prea timpurie. Astfel vizează subtextuala invitație de a grăbi destinul evolutiv, care rămîne totuși lent. Geniul, deși romantizat, nu își încheie evoluția. Reface mitic schema filosofiei fichteene, chemîndu-și un partener de joc și prin aceasta riscîndu-și propria romantizare, într-un context poetic ce desena dorința de apropiere prin iubire. Și, dacă în ceea ce-i comun trebuia întrezărit necunoscutul, cum o spunea Novalis, acest necunoscut palpită în dorința de transcendere a Cătălinei, prefigurînd un sens al lumii și al romantizării ei. Sensul acesta reiese din simbolica arhitectură a poemului. Luceafărul e gotic și Demiurgul cere

Scanned with OKEN Scanner

lumii să se înalțe pînă la el, reeditînd simbolica chemare a Creatorului din pantocratorul Sixtinei michelangiolești.

Dar *Luceafărul* nu încheie cronologic înțelesurile „romantizării lumii", căci poezia din 1886, *La steaua*, anticipată de *Mușatin și ursitorile* (1880—1882), aduce ultima sugestie eminesciană. Simbolul stelei, (Luceafărul), cu substituția semantică a geniului, revine în înțelesul definiției eminesciene, a dăinuirii prin creație. Compensativa dăinuire a geniului pentru regretul de a nu fi romantizat lumea, primește un sens în plus, poate cel mai înalt, acela dat de funcționalitatea operei, care continuă pe creator în misiunea de romantizare a lumii :

„La steaua care-a răsărit / E-o cale-atît de lungă, / Că mii de ani i-au trebuit / Luminii să ne-ajungă. / Poate de mult s-a stins în drum / În depărtări albastre, / Iar raza ei abia acum / Luci vederii noastre. / Icoana stelei ce-a murit / Încet pe cer se suie : / Era pe cînd nu s-a zărit, / Azi o vedem, și nu e. / Tot astfel cînd al nostru dor / Pieri în noapte-adîncă, / Lumina stinsului amor / Ne urmărește încă."

Purgată de orice zgură individuală, definiția lirică din *La steaua* îl proiectează pe poet în mit. Dar drumul care suie către mit cerea lui Eminescu o nouă ipostază, eroul, care să-l ducă spre zeificare.

c. Eroul

Plecînd de la ideea că un autor dramatic „conștient de menirea lui e dator... să lucreze necontenit la perfecționarea sa", Goethe adăuga în convorbirile cu Eckermann : „Din Corneille emană incontestabil o influență capabilă de a forma suflete de eroi. Lucrul acesta îl aprecia Napoleon, care avea nevoie de un popor de eroi, de aceea și zicea el despre Corneille că, dacă ar fi trăit încă, l-ar fi făcut prinț".[94] Ideea pare deosebit de interesantă nu numai fiindcă ea a fost îmbrățișată de două genii, Napoleon și Goethe, dar și pentru că ea confirma epoca în care se afla, de avînt romantic, în care indivi-

[94] Johann Peter Eckermann, *Convorbiri cu Goethe*, E.L.U., Buc., 1965, p. 575.

Scanned with OKEN Scanner

dualitatea genială era chemată să genereze cultul poate cel mai înalt al vremii cu care eroismul lui Napoleon recobora în mit. Ar reieși din istorie că marile genii, ele însile dornice de nemurire refac mitul eroilor care au coborît din cer și sînt nemuritori, manifestînd irupția sacrului în lume.[95] Romanticii, în dorul de perfecțiune și-n setea lor de absolut, au văzut în eroi căderea în istorie a supranaturalului, care se-ndreaptă spre aceeași matrice a perfecțiunii din care au descins, atrăgînd după ei umanitatea. Ideea trebuie să fi părut captivantă pentru fantezia romantică atîta timp cît cerea artistului de geniu nu numai simpla contemplare a frumuseții, ci însăși schimbarea lumii după modelele perfecțiunii pe care fantezia i le dicta. Spre deosebire de viziunea istorică a universului închis, în stare să ducă cel mult la seninătate, finalitatea romantică solicita un ideal eroic, care ținteа în ultimă instanță un eroism moral. Chiar clasicismul realiza „unitatea durerii și fericirii în aerul pur și regenerator al vieții eroice“ [96] și fără de tăgadă, el a educat în acest sens, dar romantismului nu mai puțin i se poate tăgădui idealul eroic ce se justifica alături de firea excepțională, în permanent efort de autodepășire a geniului. S-ar putea spune că romanticul în ciuda țelurilor sale atît de grandioase și ca atare atît de irealizabile, de unde și eroismul de a i se dărui lor, a abandonat imperativele concrete făcînd din eroismul lui doar un „eroici furori“. Realitatea este însă alta, căci geniul romantic nu și-a dedus niciodată virtutea din disponibilitatea reflexiei, ci „din adîncimea interioară a voinței și a raporturilor sale cu cunoașterea“ .[97] El a adîncit viața prin sentiment, căruia i-a recunoscut o putere nebănuită. Prin aceasta eroul romantic ne-a pus în afara noastră, fără ca el însuși să fie în afara lui. Din acest punct de vedere se ajunge la o îndreptățită punere în ecuație a eroismului cu geniul. Dacă geniul s-ar jus-

---

[95] Mircea Eliade, *Schöpfungsmythos und Heilsgeschichte*, *op. cit.*, pp. 329—345.

[96] Tudor Vianu, *Romantismul ca formă de spirit*, *op. cit.*, p. 9.

[97] Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, II, *op. cit.*, p. 69.

Scanned with OKEN Scanner

tifica prin alcătuire rațională, s-ar putea face industrie de genii, de unde înțelesul că eroismul ca și geniul țin de facultățile emotive și de forța intuitivă a omului.[98] De acest înțeles romanticii au legat întreaga lor gîndire estetică, iar în problema eroicului, unul dintre filosofii cu mare pondere de originalitate, cum a fost Schelling va trata în *Philosophie der Mythologie und Offenbarung* pe lîngă mitologia „realistă", adică cea grecească, mitologia „idealistă", adică romantică. Schelling gîndea să populeze această mitologie cu Eroii veniți din Istorie în jurul cărora printr-o rețea de corespondențe simbolice să fie racordați la Natură și Cosmos. Plecat de la aceste considerente, în cercetările mai noi despre Eminescu, Eugen Todoran se ocupă de *eroul* eminescian al tragediei sau dramei, plasîndu-l în contextul epocii istorice și valorificîndu-l din perspectivă mitologică. În *Dodecameronul* dramatic al lui Eminescu observă urmărirea destinului tragic al familiei mușatine, stînd sub blestemul lui Sarmis pe care, ciudat, un interval atît de mare în istorie de la acesta la Alexandru cel Bun nu l-a întrerupt. Concluzia la care se ajunge e că „tragedia transformă mitologia în istorie"[99], iar zeii din mitologie devin eroii din istorie, ceea ce corespunde unei întregi evoluții în umanizare a personajelor mitologice. Punctul de vedere genetic al eroului de tragedie poate fi extins în semnificații. El poate mai întîi justifica apariția geniului politic, conducător al destinelor popoarelor, ca expresie a forțelor naturii asemănătoare zeilor cu care se înrudește, dar poate explica în același timp conștiința unui destin tragic pe care și-l asumă, căci a fi erou nu a însemnat în linie romantică prerogativa unor privilegii, cît conștiința unui destin tragic pe care trebuie să-l trăiești înfruntîndu-l și acceptîndu-l eroic. Pentru aceasta, romanticul, văzut ca geniu în ipostaze diferite, ca geniu în știință sau creator artist, e fatalmente un erou. Însuși Schopenhauer văzuse nefericirea geniului ca o fatalitate. Biografic, aceasta însemna singularizarea și neînțelegerea, ca artist imolarea de sine, jertfa față de pro-

[98] Jean Segond, *Le problème du génie, op. cit.*, p. 35.
[99] *Eminescu*, Buc., Minerva, 1972, p. 245.

Scanned with OKEN Scanner

pria-i operă. E ușor de întrevăzut în aceasta punctul de vedere creștin al noii mitologii schellingiene, după care geniul trebuie să fie un crucificat, un Prometeu schelleyan. În aceasta stă și schimbarea de resorturi a mitologiilor, zeii mor și în locul lor apar geniile. E și sugestia pe care o dădea Richard Wagner în *Götterdämmerung*, pe care o aflăm și la Eminescu : „Dar astăzi sunt frînte boltitele porți, / Pustiu e în dome — și zeii sunt morți.“ [100] Sau : „Ei privesc urbea eternă, ce pe dealuri lin strălucе, / Sulița pe loc s-oprește, se preface-n d-aur cruce. / Odin moare — Tibrul este a Credinței lui sicriu.“ [101]

Dincolo însă de geneza mitică a *eroicului* romantic, trebuie căutată structura lui, care diferă, în esență de la un meridian la altul, și de la o epocă la alta. Structurile eroicului pot să ne dezvăluie adevăruri fundamentale în legătură cu individualitatea și personalitatea eroului în romantism pus, așa cum proceda Hegel, pe fundalul *stării* sau *situației fundamentale* a lumii. [102] În această privință, printre alte sugestii, G. Călinescu ne amintește de un eroism donquijotesc, despre un eroism al calvarului luptei pentru viață și despre un eroism al martiriului ca dramă a omului. [103] Eroismul donquijotesc era eroismul Evului Mediu pe care Cervantes l-a prezentat cu umor, adică cu simpatie și-un sentiment de corijare, pentru că el nu mai corespundea Renașterii, dar care aducea din Evul Mediu sinceritatea și sufletul curat, sentimentul de totalitate individuală ca și de independență. Era, cum remarcă Hegel, și „spiritul poetic tineresc al lui Schiller și Goethe în încercarea de a recîștiga înăuntrul relațiilor date ale vremurilor moderne, pierduta independență a figurilor plăsmuite de

---

[100] *Diamantul Nordului* (capriccio).

[101] *Memento mori.*

[102] Vezi Hegel, *Prelegeri de estetică*, I, capit. *Independența individuală, epoca eroilor*, pp. 185—200. (asupra cărora vom reveni).

[103] *Clasicism, romantism, baroc*, în *Impresii asupra literaturii spaniole*, Buc. 1965, p. 20.

Scanned with OKEN Scanner

ei". [104] Epoca modernă cerea eroilor, datorită cum zice Hegel, „situației fundamentale a lumii" un conținut care să depășească individualitatea, ca libertatea patriei și religiei. „Timpul lui Götz și al lui Franz von Sickingen este interesanta epocă în care cavalerismul, cu nobila independență a membrilor lui, își găsește pieirea din cauza nașterii unei noi ordini și legități obiective". [105] Cînd această ordine s-a întărit, motivul pentru care cavalerismul în sublima, dar zadarnica încercare de a reda individualității independente libertățile știrbite, apare ca ridicol. Cervantes a surprins acest eroism donquijotesc. Romanticii preluînd din Evul Mediu starea de spirit care corespundea individualismului și transcendentalismului lor, au reluat discret și atitudinea pe care a consacrat-o în actul de umor. Acesta apărea cînd sub metafora copilului (Don Quijote era un bătrîn cu suflet de copil), care trăia neîngrădit sentimentul erotic, dincolo de orice opreliști, la hotarul realității cu fantasticul *(Visul unei nopți de iarnă, Întîia sărutare, La aniversară)*, cînd ca nostalgie (nu fără umor) după epoca iubirii din 1400 *(Scrisoarea IV)*, cu eroismul cavaleresc care cerea curajul și jertfa cuceririi iubirii. „Fantazie, fantazie, cînd suntem numai noi singuri, / Ce ades mă porți pe lacuri și pe mare și prin crînguri ! / Unde ai văzut vrodată aste țări necunoscute ? / Cînd se petrecuraceste ? La o mie patru sute."

Frumusețea sufletului medieval, care determinase pe Cervantes să nu facă din eroul său, Don Quijote, un subiet de satiră, ci unul de compasiune umoristică, este prezentă în reluarea romantică eminesciană, din poemul atît de simbolic *Diamantul Nordului*. Ce sens poate să ascundă nestemata care se află în apele reci ale Nordului, după care Cavalerul îndrăgostit va pleca să o aducă, dovadă a iubirii sale, decît sufletul medieval izolat în fantasmele Nordului depozitar de simboluri : „A Nordului mare o piatră ascunde, / Lucește ca ziua prin negrele-i unde / Și cui o va scoate viața mi-o dărui : / Dar vai ! nici s-o vadă nu-i soarta oricărui".

[104] Hegel, *Prelegeri de estetică*, I, Editura Acad., Buc., 1965, p. 201.
[105] *Ibid.*, p. 202.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru epoca postmedievală eroismul cavaleresc nu mai putea fi decît de domeniul visului, acelui vis din a cărui trezie eroul dă față cu realitatea care desfide sufletul curat al altor vremuri : „În urma-i o ușă'n balcon se deschide... / Prin flori se arată o gură ce râde... / Cu fața ascunsă în păru-i, șirată, / De-amoru-i prostatec așa se disfată."

Prea mare era pasiunea lui Eminescu pentru o asemenea iubire cavalerească, și prea modernă înțelegerea eroicului, ca să nu anticipeze pe cea a filosofului Unamuno, care a fundamentat donquijotismul teoretic. Se revela astfel, aici un aspect aparte, acela după care donquijotismul îi apărea și lui Eminescu o „speranță eroică", alimentată de setea de nemurire a eroului și ilustrată într-o permanentă anxietate și disperare propulsoare ale actului creației. Avem de-a face pe rînd cu genialitatea eroului cavaleresc, care trece dincolo de înțelesul spaniol, vizînd întreaga condiție umană de la Evul Mediu la romantici și de la aceștia în Spania secolului XX. Permanențele spiritualității omenești pe care sufletul romantic le-a perpetuat peste timp dezvăluie marea comprehensiune pentru adevărurile pe care istoria le-a preluat neuniform. Meritul lui Eminescu este de a fi reactualizat liric frumusețea sufletească a Cavalerismului legînd-o de sugestiile mitice pe care Nordul germanic le conservase la rîndu-i din Evul Mediu. *Diamantul Nordului,* poem al eroicului cavaleresc, reface ca spirit genialitatea lui Don Quijote, reeditînd ca Schiller în *Wallenstein* și ca Goethe în *Götz von Berlichingen,* gestul esențial al geniului, ralierea poetului la spiritul universal.

Dacă eroismul donquijotesc cîștiga sufragiile umanității dincolo de epoca sa, se datora acelui fond spiritual angajat într-o finalitate fără scop. Gratuitatea actului era de fapt elogiul sentimentului făcut din perspectiva nobleței sufletești a unei individualități. Cu timpul însă criteriul individual a suferit o surclasare. Noile idealuri se revendicau din orizontul colectivităților și eroismul devenea marcant ca acțiune individuală, dar exponențială. Romantismului nu i-a fost străină această nouă înfățișare a umanității. Mesianismul, religia umanității, cultul național, al colectivității și familiei i-au fost apro-

Scanned with OKEN Scanner

piate. S-ar putea spune că acum conceptul geniului impune de la sine o lărgire. Creația se manifestă și dincolo de artă, vizînd eteronomicul ce se ridică la superlativ, iar personalitatea excepțională care-l generează primește privilegiul geniului. Pe scena lumii apare punerea în act a individualității exponențiale. Personalități care conduc destinul unei omeniri, cum au fost Napoleon și Bismarck sînt genii militare. Eminescu însuși le-a făcut elogiul.[106] Napoleon Bonaparte, care a fost o adevărată fascinație pentru romantici, i-a apărut lui Eminescu ca unul din eroii salvatori ai umanității, un *Heilbringer*: „Arătarea-i salutată de popoare... regi se sfarmă / Și a gloriei mîndre stele într-a lumei noapte ard / Și de-aceea a lui lamuri le-nsoțesc cu-nsuflețire. / El îi duce la învingeri, el îi duce la pieire. / Cine moare — moare-n cuget c-a rămas trăind în el.“ Pasajul destinat în *Memento mori* e tulburător pentru că închide adevărata tragedie a Împăratului, asemănătoare cu a exilatului din Caucaz. Văzînd în Napoleon pe cel din faza crepusculară, un învins al *Nordului*, și un părăsit de *Idee*, acredita ca Goethe geniului puteri demonice în stare de a fi stăvilite doar de universul însuși. Acest *Urphänomen*, cum a fost supranumit de Goethe, după întîlnirea din Erfurt, era învins de acel *Nord* căruia Eminescu îi atribuia romantic puterea Nimicului. În apele Nordului se zămislesc destinele popoarelor. Acolo se proferează blestemele istorice, și acolo mor zeii. *Nordul* e localizarea mitică a Marelui Empireu, iar geniul lui Napoleon nu putea fi învins decît de *Nord*: „Nordul m-a învins — ideea m-a lăsat. Și ca un soare / Vezi că-ncepe a apune într-a secolilor mare, / Aruncînd ultima-i rază peste domul d'invalizi. / La apus privește lumea în duioasa ei uimire. / N-a fost om-acel ce cade, ci a veacului gîndire. / A trăit în el... Cu dînsul cartea lumii iar s-a-nchis.“

Eminescu a reușit să sublimeze în portretul lui Bonaparte caracteristica *sine qua non* a geniului, entuziasmul, și să-i descopere apoi sumbra obscuritate a demonului.

---

[106] Vezi *Ion Brătianu și... Principele Bismark*, în *Studii și articole politice*, III, *op. cit.*, p. 481, unde împăratul german e considerat un geniu înnăscut.

Scanned with OKEN Scanner

Ideea napoleoniană pare a fi vehiculul entuziasmului și balistica elanului său interior, căci zeii mor atunci cînd entuziasmul se stinge. Pan sfîrșește cînd Psihe e moartă. Cucerirea Nordului în simbolistica eminesciană, însemna cucerirea zeilor, iar gestul necugetat al geniului napoleonian, asemenea lui Phaeton, care se lansează contra zeilor în carul de foc, va fi pedepsit. Abisul destinului însemna și pentru unul și pentru altul moartea. „Dar în același timp zeii iubesc pe temerarii care ard să meargă în fața lor și au pentru ei un respect sacru, numele lor păstrînd o ideală figură, sub stelele lor eterne". [107]

Din rîndul *Heilbringer*-ilor fac parte în viziunea eroică a geniului eminescian, geniile istoriei și preistoriei noastre, Sarmis, Decebal (Traian și întreaga latinitate trăiesc sub semnul blestemului proferat de zeii dacici), Basarabii și Mușatinii, Vlad Țepeș, Mircea cel Bătrîn, Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul, Andrei Mureșanu cu toții coborînd din mit și suind în mit. Eminescu este un dacist. Simpatizînd cu Decebal și cu zeii dacici se arată și un simpatizant al zeilor nordici pe care-i regăsește în Walhala mărilor nordice înghețate. Panteonul lui Decebal e acolo în vecinătatea lui Odin. Nordul întunecat și înghețat să fi fost simbolica noapte a lui Novalis, pacea nedeterminării pregenetice, întunericul ochilor și lumina spiritului ? Credința că astrul solar e efemer ? Eminescu a nutrit convingerea că substratul nostru etnic ne duce către ramura nordică a vechilor popoare și că „mitologia românească" va putea fi într-o deplină familiaritate cu mitologia nordică. Greutăți insurmontabile se iveau o dată cu trecerea după un salt imens în istorie de la figurile eroice ale lui Sarmis și Decebal, nordice prin modul de viață și mitologie, la Evul Mediu al Basarabilor și Mușatinilor și al tuturor domnitorilor asupra cărora s-a simțit influența Sudului. Un studiu mai adînc ar putea constata poate că hieratismul eminescian în prezentarea figurilor eroice contravine civilizației sudice și vestice atît de mult resimțite în secolul al XIX-lea. În ultimă analiză, noua politică liberală, antitradițională,

---

[107] Ștefan Zweig, *Le combat avec le démon*, Paris, Stock, 1937, p. 128.

Scanned with OKEN Scanner

sudică prin excelență, este cea vinovată de prăpastia epigonică dintre cei vechi care poartă cununa eroilor și generația prezentă : „O, eroi ! care-n trecutul de măriri vă adumbriseți, / Ați ajuns acum de modă de vă scot din letopiseț, / Și cu voi drapîndu-și nula, vă citează toți nerozii, / Mestecînd veacul de aur în noroiul greu al prozii. / Rămîneți în umbră sfîntă, Basarabi și voi Mușatini, / Descălecători de țară, dătători de legi și datini, / Ce cu plugul și cu spada ați întins moșia voastră / De la munte pîn' la mare și la Dunărea albastră."

Dar eroii cei din cronici nu au fost numai genii militare. Basarabii, Mușatinii, ca și marii domnitori care i-au urmat, în personalitatea lor exponențială au purtat spiritul nației, fiind după expresia eminesciană „geniul poporului român". În același sens, poetul a creat sugestia unui eroism al epocii de aur văzut ca atribut comun. Numai un popor de eroi putea să dea din rîndul lui pe Toma și Ioan martiri ai revoluției de la 1848 în Ardeal. Bine înțeleasă admirația pentru istoria patriei, a însemnat în același timp coborîrea de pe piedestalul eroilor a domnilor „tirani și vicleni". Simțul unui istoric justițiar, îl face să pună în umbră mitica figură a lui Brigbelu, asasinul fratelui lui, ca și domniile lui Lăpușneanu sau Ștefăniță, și să refacă ironic memoria petrecăreților la Cotnari, Dabija Voevod. Cînd poetul părăsește istoria și pune în plan filosofic experiența pe care aceasta i-a oferit-o, generalizarea se face din perspectiva sumbră a unei umanități imperfecte. Amărăciunea din *Memento mori* devine prilej de meditație satirică în *Mureșanu* : „Dar să vedem acuma în lungi secolii tăi / Ce crudă răsplătire păstrat-ai celor răi ? / Omoară fericirea unui popor, i-alungă / A veacurilor pace pe vreme îndelungată / Și ești erou..."

Același prilej de meditație întoarce cugetarea eminesciană de la istoria politică, nu singura în stare să ilustreze geniul, la istoria umanității artistice pe tot atît de bogată și profundă. Un dublu argument pledează pentru artistul, creatorul de eroi, sau devenit erou el însuși. Fie că e eroul propriei opere, zidit din suferințele și bucuriile poetului, fie că aparține unei biografii posibile,

Scanned with OKEN Scanner

excepționalitatea care îl scoate din anonimat stă în curajul de a visa și a propune soluțiile fericirii personale și ale omenirii sau de a cădea învins. Aceste două drumuri care configurează fantezia eminesciană conduc eroul cînd spre scopul luminos al vieții încununat de glorii, cînd spre amurg și renunțare. Există așadar în orizontul eminescian o înălțare și o prăbușire a eroului. Novalis i-a dat sugestia romantizării lumii, pe care idealismul său magic o propunea în acțiunea de-a împinge eroic omenirea spre perfecțiunea visului, soluție care-ar echivala cu o morală a fericirii, nu e cum s-ar închipui o simplă eudemonie, ci un program de viitor al omenirii. „Să fac din viața mea un vis, / Din visul meu o viață" era însă un ideal prea îndepărtat. Eminescu, ca toți romanticii au excelat prin „utopia fericirii", dar cum toate utopiile sînt anticipări ale realului, eroul își apropie în conștiință o virtualitate a posterității. Prezentul e însă rece și irecuzabil, spulberînd iluziile. Geniul devine, astfel, eroul propriei lui sensibilități ultragiate în suferința cauzată de vulgaritatea lumii. În acest sens Hyperion al lui Eminescu înregistrează sensibil conflictul dintre prezent și viitor. Cu alte cuvinte, condiția umană de azi e văzută în lupta fără sens împotriva condiției umane de mîine. Clarviziunea geniului și intenția de a arăta omenirii devenirea sînt stopate, ceea ce generează drama sufletească, sau drama artistului neînțeles. Acest eroism care ține de resorturile cele mai intime ale umanității a fost însuși eroismul eminescian exprimat ca atare de poet : „O genii, ce cu umbra pămîntul îl sfințiți / Trecînd atît de singuri prin secolii robiți /.../ În orice veac trăirăți neîncetățeniți, / Și totuși nici într-unul străini nu o să fiți." [108]

S-ar putea spune despre poezia lui Eminescu, ceea ce s-a spus despre grandoarea eroismului poeziei lui Hölderlin, de a nu fi fost „un condiment muzical al vieții... ci principiul creator care susține universul". [109] Astfel, dacă există un mit al eroilor, cu siguranță că trebuie

---

[108] *Ca o făclie...*

[109] Ștefan Zweig, *Le combat avec le démon*, *op. cit.*, p. 93.

Scanned with OKEN Scanner

să existe și un mit al poetului ce îi urmează îndeaproape prin puterea de a-și revendica nemurirea. Încă din 1868 o spunea Eminescu : „Numai poetul, / Ca păsări ce zboară / Deasupra valurilor, / Trece peste nemărginirea timpului.“ Dar poezia eminesciană nu apare la capătul convingerilor, cît mai ales în zbaterea pentru certitudini. Astfel, starea de spirit care însoțește sentimentul destinului său tragic capătă intensificări eroice pe măsura intensificării sentimentului de distrugere universală. În 1881, cînd publica în *Scrisoarea I* tabloul distrugerii lumilor, versul eminescian pare al unui vulcan stins, în a cărui rocă citești totuși cu aceeași emoție cataclismul, pe cînd în poemul de la 22 de ani, *Memento mori,* paralelismul între destinul individului și universului devine patetic. Era dovada că entuziasmul romantic se păstra tot atît de puternic în durere ca și în fericire. Și dacă există o voluptate în fericire, există o voluptate și în durere, care alimentează ascuns o bucurie mistică. Acest entuziasm, care în planul referințelor obiective apare „negativ“ generează la Eminescu uneori înțelegerea că sensul destinului e a pieri eroic. Se va fi aflat poetul sub fascinanta credință după care wikingii mergeau în Walhala lui Odin numai în urma unei morți eroice ? Finalul din *Rugăciunea unui Dac* pare a fi un indiciu destul de incomplet, datorită mai ales alterărilor pe care le-a suferit dacismul eminescian din direcția filosofiei indice. Dacul, în poemul amintit, e stăpînit de dorința unei morți eroice. „Să simt că de suflarea-ți suflarea mea se curmă“, dar stingerea eternă în care dispare fără urmă, nu mai poate fi în mod normal pusă pe seama gîndirii unui dac, decît sub înțelegerea unor contaminări de credințe diferite. În schimb, în *Memento mori* ducii daci își sfîrșesc destinul eroic întocmai ca și Decebal : „Vor mai bine-o moarte crudă decît o viață... sclavă, / Toarnă-n testele mărețe vin și peste el otravă / Și-n tăcerea sînt-a nopții ei ciocnesc, vorbesc și rîd“. Din aceeași înțelegere a voluptății ca durere a apărut „accentul eroic al pesimismului eminescian“. [110] Eminescu a extras sensul

[110] Rosa del Conte, *Mihai Eminescu o dell'Assoluto,* Modena, Società tipografice editrice Modenese, 1961, p. 182.

Scanned with OKEN Scanner

eroic al artistului de a se sustrage Voinței universale, și a dat acestei încercări anvergura luptei cu destinul pe care tragedia antică a ilustrat-o. *Dodecameronul dramatic* se bizuia în special pe această substituție, iar opera poetică deducea suferința din însăși condiția fericirii umane ca o adîncire în dorința de a trăi. Nu o dată scenele erotice de covîrșitoare fericire au umplut sufletul eminescian de melancolie : „Floare-albastră ! floare-albastră !... / Totuși este trist în lume !“ Ancorat din plin în aceste sentimente, poetul a trăit adesea tragicul opțiunii. Alternarea între dorința dictată de însăși *voința de a trăi*, care ducea la individuare și implicit la suferință și renunțul la individuare spre a afla pacea din lăuntru și a crea climatul sufletesc propice contemplării artistice. Această luptă care era a artistului de geniu a căpătat la Eminescu altitudini eroice. Dincolo de aceasta se deschidea vastul șantier al creației. Simbolic, meșterul Manole ridica cu prețul propriei jertfe monumentul artei sale. Poet de geniu, Eminescu a înțeles sacrificiul ca eroism în stare să-i creeze un mod de a exista spiritualizat. Imolîndu-se pe sine în travaliul creației, poetul dădea eternitate operei, căci aceasta „participa de acum înainte la o existență extraterestră, condusă de un alt ritm temporal și un alt destin istoric“. [111]

În fine, viziunea eroică a geniului eminescian anticipă în *Mușat și ursitorile* simbolul din *Luceafărul*. Permanența sau eternitatea geniului nu se obține fără sacrificiu și fără eroism. „Durerea unei vieți eterne“ e de-a înlocui lumescul cu cerescul sau de-a înlocui imprevizibilul cu atotștiința, dar și schimbarea de-a trăi surpriza cu o „eternitate monotonă“. „Durerea unei vieți eterne“ este durerea de a fi pierdut surpriza omenească, după cum „durerea unei vieți eterne“ e bucuria ca și neîmplinită a unui absolut ajuns, dar fără de viață. „Căci i s-a dat să simtă-ntotdeauna / Un dor adînc și îndărătnic

[111] Mircea Eliade, *Le vertu créatrice du mythe*, Service de presse sans valeur commerciale, Rhein-Verlag, Zürich, 1957, p. 181.

Scanned with OKEN Scanner

foarte / De-o frumusețe cum nu e niciuna / Și s-o ajungă chiar e dat de soarte, / Căci tinereță neîmbătrînită / Îi dăruim și viața făr'de moarte. / Dar ne-ntrupat e chipu-acei iubite / Ca și lumina ce în cer se suie / A unei stele de demult pierite : / El n-a fost cînd era, el e cînd nu e."

Geniul rămîne, așadar, în perspectiva marei lui nefericiri terestre și celeste, simbolul permanenței și al armoniei ce s-a zidit din eroism și sacrificiu.

Scanned with OKEN Scanner

III. MIJLOCIREA ESTETICĂ

1. INTUIȚIILE

a. Intuiția spațiului

Indiferent de unde capătă poetul forța creatoare, fie că-i rezultatul unei supraconștiințe spre care se îndreaptă omenirea, sau numai puterea intuiției primordiale, tăria genialității sale stă în raport direct cu una din acestea. În termeni kantieni, geniul își datorează intuiția nu experienței ce este aposteriori, ci „rațiunii pure", ce este apriorică. Apriorismul intuiției este prezent la Kant în intuiția spațiului și a timpului (sau intuiția externă și internă) considerate „formele ordonatoare ale sensibilității". În acest adevăr a crezut și Eminescu de vreme ce în *Sărmanul Dionis* spunea : „...În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp nici spațiu, ele sînt numai în sufletul nostru. Trecut și viitor e sufletul meu, ca pădurea într-un sîmbure de ghindă și infinitul asemene, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă".

Punctul de vedere kantian a fost preluat de întreaga filosofie romantică, îngustîndu-l pînă la individualitatea gînditorului sau artistului de geniu. Fichte se păstra însă mai aproape de Kant, dezvoltîndu-l în unele privințe. Punînd la baza lumii *eul universal*, care generează în sine atît *eul* cît și *non-eul* (în acțiunea practică), interferența între aceste ultime două categorii, indiferent din ce direcție acționa, nu putea infirma poziția suverană a *eului universal*. Dacă *eul* generează *non-eul* (în acțiunea practică) și *non-eul* generează *eul* (în acțiunea de cunoaștere) înseamnă că limitele și le impune *eul universal* în chiar conținutul lui, asumîndu-și astfel un ca-

Scanned with OKEN Scanner

racter sintetic. Acest idealism subiectiv sau „Realidealismus", cum singur și l-a numit, devine însă la Schelling un idealism obiectiv. Punînd semnul de egalitate între *natură* și *spirit*, și văzînd absolutul ca o identitate perfectă între subiectiv și obiectiv, sugerează drept căi de acces spre absolut *intuiția intelectuală* și *arta*. Ambele au fost preluate de scriitori romantici sau „geniali", cum se spunea în epocă. Arta prin adîncirea sentimentului ajungea în zonele absolutului, iar *intuiția genială*, mai ales prin categoria *ironiei romantice*, decreta suveranitatea *eului* în stare de a nega orice creație din perspectiva posibilismului maxim cu care vedea înzestrat *eul*.

Filosofia romantică treptat a ajuns la substituirea *eului universal* cu *eul individual*. Schelling a facilitat în bună parte această pulverizare a *eului universal* în *eurile individuale* prin atribuirea *intuiției intelectuale* sau *geniale* individului de geniu, sau prin atribuirea intuiției artistice, creatorului de geniu. Această atitudine a devenit legică la Novalis, la Fr. Schlegel, Max Stirner ș.a. Păstrînd însă cu toții punctul de plecare kantian privitor la intuiția spațiului și timpului ca o intuiție externă și internă, au preluat de la Schelling ideea că absolutul se manifestă într-un paralelism de *real* și *ideal* în același timp, ceea ce conduce la concluzia că arta romantică va intui binar spațiul și timpul, ca spațiu și timp real pe de o parte și spațiu și timp imaginar (ideal) pe de altă parte. Aceste structuri compun de fapt morfologia problemei ca atare, dezvăluind dialectic nevoia de concret a artistului, dar și nevoia de imaginar, presupunînd o dialectică a romantismului privit ca „ruptură" și „reconciliere" cu realitatea ; prima generînd sentimentul însingurării, izolării, melancoliei, disperării, evaziunii din real, pe cînd reconcilierea dînd naștere aspirației spre o compenetrare cu natura, contopire cu universul, destrămarea în marele Tot. [1]

Arta romantică, și aceasta se poate verifica cu opera eminesciană, depășește viziunea leibniziană a spațiului ca „ordine a coexistențelor posibile" operînd cu categoria

---

[1] Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, Buc., Univers, 1971, pp. 66—67.

Scanned with OKEN Scanner

spațiului estetic ca proiecție a fanteziei și sentimentului. Spațiul teoretic și mitic subordonîndu-se viziunii estetice. Poezia romantică a spațiului real, parțial face această sinteză, chiar atunci cînd se vehiculează sentimente dintr-o vecinătate apropiată filosofiei, cum ar fi aceea a constatării pe care și Fr. Schlegel o făcuse cu privire la imposibilitatea trăirii infinitului în realitatea finită, generînd tristețea de a da totdeauna de limite. O experiență romantică a lumii nu-și poate găsi astfel sensul decît în existența unei nostalgii după infinit. Este ceea ce întîlnim adesea la Eminescu, spațiul și timpul ca o creație a sufletului poetului, pe care acesta și-l caută în lume ; un dor de sine, al acelui sine care se cere regăsit în totalitatea lumii. Novalis echivala acest sentiment cu „dorul de casă" *(Heimweh)*, înțeles ca dor față de sufletul nostru. Eroul său Heinrich von Ofterdingen întrebîndu-se mereu încotro ne îndreptăm, își răspundea : „Totdeauna spre casă". Ceea ce însemna maxima lărgire a puterii individuale de imaginație. Unei astfel de stări de spirit i-a corespuns sentimentul unor vaste amplitudini, sentiment concretizat la Eminescu în special în poezia spațiului concret al mării, chemat să dezvăluie corespondențe sufletești definitorii unei vîrste spirituale : „De-ai pătrunde c-o privire / Al meu sîn, / Să vezi marea-i de mîhnire / Și venin, / Ai cunoaște-atuncea bine ; / Traiul meu ; / Suflet mort, zîmbiri senine — / Iată eu." [2]

Natura care în diferite ocazii îi apărea ca „natură mamă" poate fi la fel de bine simbolul „dorului de casă", al celei mai mari și primitoare case. O natură sălbatică uneori, ca în poemele dedicate lui Andrei Mureșanu, amintind de tablourile Richterilor, sau o natură care te ademenește să te pierzi în elementele ei, acceptînd regresul în vegetal : „Cobor apoi stînca în jos, / Mă culc între flori cu miros, / Ascult la a valului cînt, / La geamătul dulce din vînt. / Natura de jur, împrejur, / Pe sus e o boltă de-azur, / Pe jos e un verde covor / Țesut cu mii tinere flori." [3]

---

[2] *Cînd privesc oglinda mării.*
[3] *Frumoasă-i...*

Scanned with OKEN Scanner

Intuiția spațiului real e de fapt intuiția unui spațiu transcendental. Paradisul terestru ca în *Dacă treci rîul Selenei* e prefigurarea poetică a posibilei frumuseți ce depășește dimensiunea reală. Plăcerea de a se abandona în asemenea grădini de paradis, nu este în fond decît plonjonul în propria-i fantezie, o regăsire în dimensiunea internă căreia i-a dat iluzia concretului și lumescului. Geniul eminescian a simțit nevoia paradiselor terestre spre a-și statornici idila și a-i compune ca stare de spirit promițătoarea înflorire vegetală *(Floare albastră)*. Natura exotică e chemată să completeze exigența romantică a poetului adorator al vegetației luxuriante și al peisajelor magnifice. Imaginea paradiselor terestre a fost sugerată în genere la romantici, fie prin cultivarea unui motiv ca *Waldeinsamkeit*, amintind de Herder cu *Das Paradies in der Wüste*, sau cu poezia *Der Wald und der Wanderer*, sugestibil pentru firea eroului singuratic, „vagabond" în spațiile largi ale pădurilor, fie prin motivul „insulei", care izolează un spațiu în univers, un fel de cetate a naturii. Mircea Eliade a văzut în Insula lui Euthanasius „cea mai desăvîrșită viziune paradisiacă din literatura română".[4] Cele patru izvoare fiind cele patru fluvii ale raiului, iar G. Călinescu îi găsește sursele apropiate în *Jocelyne* de Lamartine sau mai depărtate în insula din *Suttanipâta*. Cert este că la Eminescu insula a fost „o obsesie literară" prezentă în *Făt-Frumos din lacrimă*, *Avatarii faraonului Tlà*, *Vis*, *Mureșan*, *Povestea magului călător în stele*, care putea descoperi o dată cu o „geografie mitică" nostalgia originilor. E și sugestia de libertate pe care o are insularul izolat nesilit s-asculte decît de propria-i putere. Dar în același timp condiția singurătății insulare e înțelegerea singurătății omului în lume, a izolării fizice, ca și morale. Înconjurat de ape, Euthanasius trebuie să se fi simțit ca într-un nesfîrșit ocean la bordul unui vas fantomă, pe care olandezul zburător își ispășește vina.

---

[4] Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, Buc., Fundații, 1943, p. 5 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

Între simbolul spațial al insulei și dorul după porturile îndepărtate și nepământești prefigurate de Eichendorff stă căutarea spațiilor nordice. Poate că groaza pentru frig să-l fi determinat pe Eminescu cel din *Toma Nour în gheţurile Siberiei* să găsească mîngîierea în poezia mitologiei nordice, ce-i sugera o lume subacvatică : „Se poate ca bătrînul și întunecatul Nord să aibă fetele lui de împărat în palatele mării mume, se poate cum că razele stelelor blonde să pătrundă prin înaltele bolte de smarald ale palatelor din fundul mării...“ Dar dorul pentru ținuturile nordice *(Sehnsucht nach dem Norden)* trebuie privit ca un simbol în felul în care Eminescu l-a sugerat în *Diamantul nordului* (capriccio), unde plecarea în lume pentru a găsi *floarea albastră*, simbolul nemărginirii sufletești prin iubire, e înlocuită cu căutarea diamantului în marea înghețată, a domelor în care zeii au murit. Cavalerul ce va aduce diamantul apare însă ca un Don Quijote întîmpinat de rîsul unui amor prostatec, al curtezanei, ceea ce transcrie ideea că diamantul nordului e doar simbolul împlinirii de sine, sufletești. Simbolul realizării individuale, aflarea „luminii“ individuale a „eului“. Dorul pentru Nord, e dorul pentru lumina nedispărută încă și care sublimează un entuziasm. E și o replică subtextuală la ideea dacă lumina depărtărilor purtată în orizonturile apropiate, nu își pierde în fața simțului comun splendoarea.

Spațiul concret la Eminescu duce fatalmente la o poezie de imagine plastică, dar cum niciodată poetul nu s-a păstrat total și definitiv în limitele spațiului concret, poezia acestuia se împlinește numai în dialectica imaginarului, care aduce eterul depărtărilor, al spațiilor siderale. Iată gestul nostalgiei care pleacă de la concretul ce se cere împlinit în perspectiva spațiilor imaginare : „Miroase florile-argintii / Și cad o dulce ploaie. / Pe creștetele-a doi copii / Cu plete lungi, bălaie.“ sau : „— Cobori în jos, luceafăr blînd, / Alunecînd pe-o rază / Pătrunde-n codru și în gînd, / Norocu-mi luminează.“

Spațiul concret eminescian îndeamnă la erotică, dar aceasta se arată a fi departe de aspirațiile pe care le încearcă sufletul atras de nemărginire și absolut. În această permanentă dualitate stă sufletul eminescian reținut în

Scanned with OKEN Scanner

condiția umană a concretului și născuind în același timp la infinit. Incompatibilitatea între concret și imaginar, între finit și infinit este de fapt ideea fundamentală din *Luceafărul*, în care astrul trebuie să renunțe la infinit pentru iubire. Bolta cerului să fie schimbată cu o cămară : „Ca în cămara ta să vin / Să te privesc de-aproape".

Cînd spațiul concret ce nu este decît ecuația naturii nu poate purta încărcătura de idealitate pe care poetul ar voi să i-o dea, cînd plasticul ei (ca formă necesară de expresie a spațiului concret) nu mai poate ceda pitorescului, decît cu riscul de a nu mai fi concret, Eminescu se abandonează în „dinamica firii", se pierde în natură, care poate fi paradoxal o cheie ce deschide secretele porți ale infinitului. În acest gest poate fi captată sugestia mitului nirvanic, acordul la ritmul cosmic, aderența la infinit. Spațiul concret duce așadar la o metafizică a lui, după cum iubirea legată de spațiul concret, duce la o metafizică a iubirii. Așa se explică, cum la un poet însetat de absolut ca Eminescu, natura i-a apărut ca un domeniu al posibilității de ieșire din relativitate și caducitate. Modelată după stările sufletești ale individului, natura devenea caleidoscopică, dar nu înceta de a sta sub „speciae aeternitatis". Farmecul cercetării unei astfel de poezii stă între altele în a observa atracția pe care o simte poetul față de natură ca natură, într-un act, am putea spune, de cumințenie țărănească, făcut uneori cu conștiința pierderii orgoliului de rege al universului, și apoi atracția față de natură, care nu reprezintă decît proiecția sufletească a poetului. În această a doua situație asistăm la un pur „narcisism" pentru care natura nu e decît o întrupare a ideii, sau mai curînd a sufletului. Hotarul care desparte această dublă optică e greu de stabilit, dar el de bună seamă nu încetează să existe. În planul expresiei artistice, această dualitate între subiectivare și obiectivare, se traduce prin prezența sau absența metaforei antropocentrice.

Ca romantic, Eminescu a dat spațiului natural (concret) o bidimensionalitate marcată de spațiul autohton și spațiul exotic. Spațiul cosmic este cel imaginar încărcat cu semnificații ce țin de adîncimile gîndirii și sim-

Scanned with OKEN Scanner

ținii romantice. Oricum, de la crengile întinse peste zaplazuri, la ulicioara străjuită de plopi și presărată cu flori de liliac, pînă la codrul secular, de la stîncile ce stau să se prăvale în prăpastie, pînă la marea cu-ale ei catarge îndepărtate, cu toatele compun spațiul autohton. Mai totdeauna în acest decor poetul și-a statornicit idila. Codrul este după cum spune G. Călinescu, cel specific moldovenesc de pe timpul lui Cantemir. Lacul, pe care o tradiție romantică l-a păstrat, nu lipsește ca loc al intimității. Casa lui Călin din poemul *Călin* (file din poveste) și castelul din *Scrisoarea IV*, sînt ele însele elemente ale naturii. Elemente atît de diferite ale spațiului autohton capătă o tonalitate unică sub imperiul unei calme melancolii menite a deschide porțile care separă priveliștea de afară de farmecul vieții dinlăuntru. Dar cum și unde poate fi prezent geniul în sublimarea poeziei spațiului concret ? Un excelent răspuns l-a dat Edgar Papu care vede în actul contopirii cu natura prezent la Eminescu, puterea de-a deveni „cu anticipație *natură* în cazul geniului. Este, deci aceeași lărgire a zonei umane prin infuzarea într-însa a categoriilor atribuite altor regnuri. Personalitatea genială devine văzătoare, știutoare și creatoare ca însăși natura eternă, ca însăși moartea eternă, cu o parte cel puțin din secretele ei pe care nu le poate deține omul în viață-i trecătoare. Dacă am aflat acest lucru, nici definiția kantiană nu ne spune mai mult. Faptul că geniul reprezintă energia naturii, care lucrează în om, „se reduce schematizat la aceeași idee.“ [5] Dar aceasta nu e posibil în mod plenar decît în poezia romantică, unde geniul face din frecventarea spațiului concret numai o etapă a peregrinării spiritului său, o gară prin care trenul care merge spre depărtările incalculabile ale imaginației, deschide drumul spre infinit. *Spațiul concret* așteaptă așadar o raliere la *spațiul imaginar*. Problema ce se deschide nu este numai una artistică, pentru că *spațiul imaginar* nu e numai un superlativ al spațiului concret chemat să dea strălucire realității imediate. Spațiul imaginar este sinonim cu spațiul ideal, și prin aceasta contravine ca-

[5] *Poezia lui Eminescu*, Buc., Minerva, 1971, p. 40.

Scanned with OKEN Scanner

racteristicilor obișnuite ale spațiului fiind marcat de atributul transcendentalității. Nu este întîmplător că spațiul concret sesizabil oricui e înnobilat prin raportare metaforică la spațiul imaginar numai de poetul înzestrat. Spațiul ideal fiind perceptibil numai de poetul de geniu, cu o forță de imaginație ce iese din comun. De aceea nu pe nedrept s-a spus că „geniile sînt solitare, neliniștite" și „nu pot sta în spațiul nostru strîmt, de unde vastitatea cadrului romantic în întindere (exoticul în întindere) și în înălțime cîmpul uranic". [6]

Rezultatul a fost că poezia spațiului imaginar a devenit treptat o poezie a spațiului cosmic, ceea ce nu ar fi fost întrutotul drept dacă această realitate concretă nu ar fi fost și infinită și deci inperceptibilă. Într-o asemenea realitate accesul nu e posibil oricui. Geniul care escaladează granițele finitului și perceptibilului în aventura sa, realizează o poezie cosmică. Așadar, „poezia cu genii e și o poezie cosmică". [7] Lucian Blaga ajungea să recunoască la romantici identificarea cosmicului cu spiritul, și discutînd „anecdota cosmică", semnala absența cosmicului pentru romanticii germani ca o „Geistlos", „cuvîntul cel mai grav în dicționarul lor". [8] Magul călător în stele din binecunoscutul poem eminescian, asimilează puterea genială a fiului de împărat cu nemărginirea dîndu-i o perspectivă cosmică : „Astă nemărginire de gînd ce-i pusă-n tine / O lume e în lume și în vecie ține." E ceea ce Hasdeu observa ca tendință generală umană, dorința desmărginirii, realizată numai la nivelul geniului. La Eminescu, adesea găsim sugestii după care stelele duc o viață similară cu cea umană, *(Cînd marea)*, sau oamenilor le este orînduit destinul în armonie cu mersul stelelor *(Demonism, Povestea magului călător în stele)*. Este în fond una din marile descoperiri romantice pe care Richarda Huch o punea în lumină subliniind ideea de participare a individului la Tot. Nimic mai firesc, pentru că filosofic vorbind spațiul este

---

[6] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, V, *op. cit.*, p. 366.
[7] *Ibid.*
[8] *Fețele unui veac*, Editura librăriei diecezane, Arad, 1925, p. 26.

Scanned with OKEN Scanner

unul. Concretul și imaginarul sînt numai două categorii estetice ale spațiului. Participarea la Tot, tradusă în alți termeni, cei ai identității, ca „ta twam asi", semnifică în poezia eminesciană a spațiului imaginar dreptul la armonia universală. Hyperion va renunța în pasiunea-i trecătoare să devină un muritor de rînd, înțelegîndu-și rostul în armonia universală. Cu alte cuvinte, nostalgia după spațiul imaginar înseamnă în planul dimensiunii umane devenirea, acea devenire care include și experiența thanatologică, fără de care nu e posibilă extincția : „Cînd mintea va cuprinde viața ta lumească, / Cînd corpul tău cădea-va de vreme risipit, / Vei coborî tu singur în viața-ți sufletească / Și vei dura în spațiu-i stelos nemărginit ; / Cum Dumnezeu cuprinde cu viața lui cerească / Lumi, stele, timp și spațiu ș-atomul nezărit, / Cum toate-s el și dînsul în toate e cuprins / Astfel tu vei fi mare ca gîndul tău întins" [9].

Poetic, posibilitatea transgresării nu e exclusă geniului conștient de apartenența sa la cosmic. Edgar Papu va face în această privință aprecieri de valoare, căci consideră că distanța cosmică nu poate fi un impediment de interval și de durată. Universul poate grăi în om, pentru că plenitudinea radiantă a acestuia precizează categoria *depărtării interioare* „care-l face pe poet să transgreseze, prin conștiința de apartenență la propria-i ființă, toate obstacolele spațiului și ale timpului". [10] Edgar Papu pune virtutea transgresivului pe seama *erotomorfismului* naturist al lui Eminescu, ceea ce parțial e de crezut, ținînd seama de principiul atractiv al armoniei universale, care se traduce numai apoi în principiu erotomorfic. În orice caz, e evident accesul „cu funcțiune total integratoare în dimensiunea *depărtării*, adică în cea mai amplă cucerire a creației sale, cucerire ce-l face să rămînă încă neîntrecut". [11]

Transgresarea în spațiul imaginar nu putea fi transgresarea într-o lume ale cărei atribute spațiale nu le putem înțelege. Arta romantică oricît de nouă era prin

---

[9] *Povestea magului călător în stele.*
[10] *Op. cit.*, p. 42.
[11] *Ibid.*, p. 67.

Scanned with OKEN Scanner

forța ei imagistică și oricît de mult a variat viziunea și tonalitatea sentimentală, nu a fost niciodată ermetică. A apelat cel mult la facultatea mitopoetică a fiecăruia dintre noi, facultate care pornea de la numitorul comun al sufletului uman, bază a tuturor comunicărilor. Astfel, cosmosul apărea romanticului și implicit lui Eminescu, ca un cosmos antropomorfic. Necunoscîndu-l, poetul și l-a imaginat în similitudinile lui cu omul. Nu o dată, în viziunea eminesciană, planeta noastră îi apărea ca trupul titanului mort *(Demonism)*. Se înțelege însă că spațiul cosmic primește atributele umane și în linia imaginarului popular. Că astfel cosmosul nu e numai un spațiu mitologic, cum e în *Călin* (file de poveste), unde soarele e nunul mare, iară luna este nuna, amintind prin „cununia" dintre om și componentele stihiale, de o nuntă mioritică. Însă, nunta ca situație fundamentală în viață, în accepția mioritică e legată de evenimentul morții (văzut tot ca situație fundamentală) în existența umană. Antropomorfismul nu rămîne însă la justificarea estetică. Uniunea dintre iubire și moarte, pe care o sugera creația mioritică, trebuie să fi fost în planul spațiului cosmic un fel de forță de atracție : „Dîndu-mi din ochiul tău senin / O rază dinadins, / În calea timpilor ce vin / O stea s-ar fi aprins."

Spațiul imaginar, creație a subiectivității poetice, e pus în similitudine cu omul și devenirea thanatologică a universului. Experiența morții cuprinde totul. O sugera scena dezastrului din *Scrisoarea I*. Chiar zeii mor în Walhala. Rămîne numai principiul creației : „Punctu-acela de mișcare, mult mai slab cu boaba spumii / E stăpînul fără margini peste marginile lumii."

Pînă la sugestia spațiului ca vis, romanticii au avut grijă ca și Eminescu de altfel, să ne sugereze lumea cosmică sleită de energie. Soarele carbonizat la Byron, devine metafora melancoliei la Gérard de Nerval (Le soleil noire de la mélancolie), pe cînd la Eminescu soarele „trist și roș" apare nepersonificat și eschatologic. Negre sînt doar catapetesmele lumii. Spațiul devine un receptacol al teribilei morți universale, scena pe care se joacă tot ce există și tot ce moare. După dezastrul lumilor, spațiul devine Nimicul. Dar spațiul imaginar a însemnat

Scanned with OKEN Scanner

pentru poetul de geniu posibilitatea concretizării artistice a fanteziei lirice. O libertate neîngrădită în care să descopere necuprinsul nu i-o putea oferi decît posibilitățile onirice. Porțile visului erau și ale spațiului imaginar. Așa se și explică de ce estetica se revendică din perspectiva cosmică, a spațiului ideal abordabil în toată plenitudinea sub orizont oniric. Marile poeme eminesciene dezvăluie spațiul imaginar numai după ce au estompat priveliștea spațiului real și numai după ce conștiința poetului se sustrage orizontului solar *(Diamantul Nordului, Scrisoarea I, Luceafărul).* Emanciparea de spațiul real putea da poetului sentimentul atotcuprinderii, extinderii odată cu gîndul participării la Tot. Starea onirică privită ca stare prethanatică (to slipe — to die) facilita ubicuitatea. Dar Eminescu nu a ajuns să facă poezie onirică în sensul modern statornicit de secolul al XX-lea, ci doar o poezie după modelul romanticilor germani, care au reușit mai mult în proza fantastică de factură onirică. Exemplu, printre alții, Jean Paul în *Loja invizibilă*, unde eroul visează visul morții, ca și Ludwig Tieck în *Elfele*, sau Goethe în *Wilhelm Meister* ce se închipuie într-o țară necunoscută, din tărîmul visului. A fost însă Eminescu convins că oniricul care stă sub semnul celei mai capricioase imprevizibilități, poate dezlega misterul existenței ? În *Oricîte stele...* impenetrabilul cosmic sugerează adevărul după care numai dezlegarea thanatologică deschide posibilitatea cunoașterii tainelor. Viziunea spațiilor imaginare era însoțită de un sentiment ce manifesta nevoia de narcoză stelară, iar magnetismul sideral, mai mult decît puterea zodiei cerea geniului autodepășirea. Artistic, el răspundea acestei chemări hipertrofiind vizualul. Ochii trupului trebuiau închiși și deschiși ochii sufletului în stare să privească-n infinit. Spațiul imaginar trebuia „telescopat". Astfel, „virtutea vizuală închipuie la poetul nostru un univers *telescop imaginativ* îndreptat către lumea interspațiilor și a originilor. El nu-și proiectează, însă, numai *ochiul* acolo, ci întreaga ființă, profilată, prin însăși structura ei, pe unda marilor depărtări." [12] Registrul artistic chemat să răspundă teles-

[12] Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu, op. cit.*, p. 48.

Scanned with OKEN Scanner

copării spațiilor siderale avea să se sprijine cînd pe epitetele tăcerii, cînd pe senzațiile termice, de frig sideral (vezi *Luceafărul)*, cînd pe ritmul lent al genezei negrăbite și chibzuite, cînd pe ritmul accelerat al distrugerii. Sentimentul de gol, de cădere sufletească în vid, așa cum îl sugera *Sărmanul Dionis*, depărtările calme, ca și călcarea acestor depărtări, sînt semne ale demersului artistic eminescian. [13] Acestea toate sfîrșesc cu-o întrebare : Era posibilă aducerea spațiului imaginar în limitele înguste ale spațiului real ? Era posibilă cucerirea absolutului în limitele relativului ? Răspunsul lui Novalis ar fi fost afirmativ, căci poetul *Imnurilor către noapte* gîndea, de altfel ca și Eminescu mai tîrziu, care spunea : „Și cu acel smerit surîs / Cu acea blîndă față / Să faci din viața mea un vis / Din visul meu o viață". Indiferent însă dacă aceasta era sau nu posibil, dacă era sau nu o himeră, poetul a rămas cu regretul de a nu fi ridicat realul pînă la orizonturile visurilor. A avut deci regretul de a nu-și fi romantizat viața și cu atît mai mult de a nu fi romantizat lumea : „Și oare tot n-ați înțeles / Cum nu mi-i lumea dragă / Cînd cu nimic nu m-am ales / Din viața mea întreagă. / Cînd al meu cuget mistuit / De-o stranie părere / A fost un lung, necontenit / Prilej pentru durere. / Și a păstrat în fundul său / Ca în cenușa rece / Taina părerilor de rău / După un vis ce trece."

b. Intuiția timpului

Cînd Immanuel Kant vorbea de intuiția internă, adică de intuiția timpului, nu se referea la timpul real și matematic, al diurnului și al ceasornicului, ci la eternitatea sufletească, aceleia pe care termenii lui Bergson, mai moderni, au consemnat-o în noțiunea de *durată*. Nu timpul matematic interesa îndeosebi geniul eminescian, căci nu finitul, și nu dimensiunea limitată a efemerului puteau interesa geniul romantic, ci timpul ca durată, sau timpul „imaginar" prin atributele eternității lui. Poeziei

[13] *Ibid.*

Scanned with OKEN Scanner

sale i se cerea totuși prin cantonarea într-un asemenea „timp“ o angajare totală în onirio ce depășea puterea de expresie romantică. Să fie oare un paradox întoarcerea romanticului la un timp real ? Nu i se poate contesta lui Eminescu sentimentul constatativ al acestui timp pe care-l proiectează pe un fundal imaginar spre-a smulge inspirației romantice nostalgierea după ceea ce-i etern. Poetul se plasează la hotarul dintre aceste două realități sufletești, intuind timpul real, sau nutrind iluzia permanentizării acestui timp, cum cel mai adesea o face sondînd putința ieșirii din vremelnicie. Astfel, Eminescu a început să gîndească la realitatea sufletească a timpului atunci cînd a descoperit *misterul* pe care îl ascunde eternitatea. Spațiul și timpul i-au apărut ca două infinite, care conțin sensul nostru existențial : De unde și încotro mergem, cînd mai revenim.

„Unde te duci ? Cînd o să vii ?“

Condiția omului și condiția zeului, ca două realități care se atrag, corespund celor două dimensiuni temporale care se presupun și se gelozesc în vasta figurație poematică a *Luceafărului*. Norocul și prigonirea destinului fiind lumești, atemporalitatea și aspațialitatea fiind zeești. Ca poet erotic înălța condiția umană prin iubire pînă la înălțimea care tenta înseși zeitățile, făcînd un elogiu „duratei“ umane recunoscută în „eternul feminin“, dar în același timp nostalgiind după eternitatea pe care încă n-a ajuns-o. Această dialectică a „timpului“ e însăși dialectica ființei umane, duală, transgresivă și etern năzuitoare.

Timpul a fost pe drept mai totdeauna asociat cu noțiunea de destin, deposedînd „orgolioasa“ individualitate romantică de privilegiul libertății. Un semn al îngrădirii a fost căderea în istorie, căderea din eternitate-n timp, înlocuirea secolului de aur cu cel al fierului, a fantasticului, cu rațiunea rece și scrutătoare, a poeziei cu proza. Vina originară și vina de a exista *(Erbsünde)*, ne-a coborît din mit și ne-a predat istoriei, trăind timpul real, caduc cu conștiința unei nobleți pierdute. Timpul „originar“ sau „forte“ a fost pierdut și-nlocuit cu timp „ne-

Scanned with OKEN Scanner

forte". [14] Abisul omenirii îndepărtîndu-ne de formele arhetipale : „O de-aș orbi, de-aș amuți odată, / Că-n lume nu văd lumea căutată". [15]

Sentimentul timpului real a dus pe Eminescu uneori la ideea de nimicire totală, alteori însă la dorința mîntuirii prin moarte, posibilitate neîngrădită de a se întoarce în *durată* la izvoarele sufletului rătăcit de *timp* și *istorie*. Timpul real, cel ce cuprinde „viermele vremilor (care) roade-n noi" era o nedeliberată trăire a adevărului schopenhauerian, după care timpul e făcut spre a ne conduce la moarte *(Die Zeit zu — tödten)* [16]. Acest sentiment invadează sensibilitatea geniului. Traumatismele sale sufletești interzic reeditarea prin memorie a clipelor fericite. Cea mai mare nefericire, spunea Dante e să-ți amintești în clipele de îndurerare fericirea trecută : „O ! glasul amintirii rămîie pururi mut, / Să uit pe veci norocul ce-o clipă l-am avut, / Să uit cum dup-o clipă din brațele-mi te-ai smult... / Voi fi bătrîn și singur, vei fi murit de mult !" [17]

Păstrarea pe mai departe sub orizontul solar și reificarea trecutului ca timp mort, subțierea prezentului, prepară conștiința pentru probabila acceptare a experienței morții. Timpul ca factor al depărtării de noi înșine, adîncește romantic desuniunea eminesciană. Apropierea de moarte e îndepărtarea de farmecul copilăriei, adică sugestia îndepărtării de primordial. Arta nu mai e chemată și nici nu ar mai răspunde dorinței de a readuce timpul copilăriei în prezent. Copilăria și tinerețea trecute pun între ele și poet un zăbranic din ce în ce mai negru : „Pierdut e totu-n zarea tinereții / Și mută-i gura dulce-a altor vremuri, / Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec !"

S-ar putea spune că „drama omului și a timpului nu o trăiește decît acela, care a separat timpul de existență

---

[14] Vezi Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 48.

[15] *Aveam o muză.*

[16] Vezi Schopenhauer (sintagma 57) *Der Welt als Wille* (zweite Betrachtung), Ediția citată, II, p. 369.

[17] *Departe sunt de tine...*

Scanned with OKEN Scanner

și care în această disociere fugind de existență e apăsat de timp. Și acela simte cum crește în el timpul asemenea morții". [18] Sonetul *Trecut-au anii* e din perioada întunecată a vieții eminesciene.

Sentimentul de caducitate pe care îl generează timpul real este transferat de poet de la individ la colectivitate implicînd dezastrul civilizațiilor care n-au rezistat dintelui vremii, stabilizînd convingerea că timpul real este un timp al morții care acționează cu forța implacabilă a destinului. *Memento mori* amintind de Volney, readuce în actualitate adevărul eclesiastic al „vanității vanităților". În spirit schopenhauerian asimilează viitorul cu trecutul, dînd sugestia timpului care se rotește-n cerc, neaducînd nimic nou sub soare. Mureșanu, din poemul eminescian, crede că viitorul îi este un trecut pe care-l vede întors. [19] Explicînd dorința poetului de a discuta într-o lucrare antinomiile din jurul intemporalității în istorie, drept și politică [20], ce duce la concluzia pulverizării ideii de tridimensionalitate a timpului, sugestie ce-i venea desigur din Schopenhauer, valida prezentul ca singur timp real și permanent (cum răsună *Glossă* : „În prezent le-avem pe toate"). Aceasta nu însemna nici pe departe că geniul eminescian găsea în prezent, *durata sufletească, timpul imaginar*. Prezentul etern rămînea doar un sentiment de prezență eternă a lucrurilor, justificînd ideea schopenhaueriană a timpului care se rotește în cerc, întrucît la filosoful *Lumii ca voință și reprezentare*, timpul se întoarce fără sfîrșit asupra lui însuși. Avînd o singură dimensiune nu putea prezenta varietate în relațiile sale. Putea însă Eminescu să se cantoneze în timpul real, al prezentului, cînd năzuința lui era de a transgresa în *durată*, în *timpul imaginar*, fără să se abată de la preceptele schopenhaueriene ? Pentru moment, geniul eminescian putea dezvolta punctul de vedere al pasiunii pentru viața stăpînită de voința neîndurată de a trăi în care tensiunea

---

[18] Emil Cioran, *Pe culmile disperării*, p. 162.
[19] Ca și în poemul *O, stingă-se a vieții...*
[20] G. Călinescu, *Antihegelianismul lui Eminescu, Viața românească*, XXV, 1933, 31 oct. nr. 10.

Scanned with OKEN Scanner

plăcerii accelerează ritmul timpului real ca în poezia *Dormi :* „Și-s fericit... Pulsează lunga vreme / În orologiu cu pașii uniformi...“ /, sau ca în poemul unde Luceafărul întrupîndu-se din pasiunea pentru fata de împărat, dă naștere timpului real. Aceeași voluptate a vieții duce însă paradoxal la dorința opririi timpului care se deapănă [21], amănunt care se sincronizează cu momentele de spiritualizare ale iubirii. Coincidența nu-i întîmplătoare, căci întreaga mecanică a timpului real gravitează spre un deznodămînt ce ține de actul transgresării în *durată.* [22] Este în alt plan și explicația pentru care geniul în sugestia versurilor eminesciene, rezistă la dezastrul timpului, nu prin *exigi monumentum*, ci prin actul supraviețuirii personale față de iubirea ce a murit : „Icoana stelei ce-a murit / Încet pe cer se suie : / Era pe cînd nu s-a zărit / Azi o vedem și nu e.“

Înainte de a încerca drumurile de acces către durată, versul eminescian cultivă în linia obișnuitului uman, dar cu vibrația artistică a geniului, iluzia, romantic încetățenită, a reversibilității timpului. Același prezent real și permanent apare sub masca eternității sufletești. Timpul reversibil prin amintire a dat romanța la Eminescu, care l-a imortalizat : „Cînd amintirile-n trecut, / Încearcă să mă cheme / Pe drumul lung și cunoscut, / Mai trec din vreme-n vreme“. E vorba însă și de dilatarea prezentului pînă la anexarea tărîmurilor metafizice. Geniul poate să se valorifice în prezent „reamintindu-și“ din alte lumi trăite. Reminiscența platonică nu poate fi decît a lui în stare de-a păstra prin „anamnează“ trecutul avatariilor sale. În *Diamantul Nordului*, demersul pare a fi asemănător cu cel din *Perlenhymne* plasat în *Apostelgeschichte*, unde se dezvoltă tema memoriei pierdute și regăsite. Un fiu de rege merge în Orient ca să afle o perlă deosebită în mijlocul mării. Locuitorii îi dau o hrană prin care își uită identitatea

---

[21] Metafora opririi timpului în loc i-o sugerase și literatura populară din care a chintesențiat în *Călin nebunul* scena personajului Zori-de-ziuă.

[22] Vezi *Singurătate*, *Pe lîngă plopii fără soț*, *Luceafărul*, ș.a.

Scanned with OKEN Scanner

și punîndu-l în situație pe erou să servească regelui lor. Uitînd scopul călătoriei sale și căzînd într-un somn greu, se trezește și își amintește la scrisoarea primită de la părinții săi : „Adu-ți aminte de perlă". În context eminescian „perla" e sufletul avatarului regăsit, anamneza, reminiscența platonică, amintind cu toate de timpul care implică nemurirea, de durata sufletească a eroului. Sau cum avea s-o spună în *Sărmanul Dionis* : „Nu totdeauna suntem din țara ce ne-am văzut născînd și de aceea căutăm adevărata noastră patrie. Acei care sunt făcuți în felul acesta se simt ca exilați în orașul lor, străini lîngă căminul lor și munciți de-o nostalgie inversă... Ar fi ușor a însemna nu numai *țara,* dar chiar și *secolul în care ar fi trebuit să petreacă existența lor cea adevărată*... Îmi pare c-am trăit odată în Orient și cînd în vremea carnavalului mă deghizez cu vrun caftan, cred a relua vechile mele vesminte. Am fost întotdeauna surprins că nu pricep curent limba arabă. *Trebuie s-o fi uitat.*" Sau ceea ce spune Eminescu în alt context : „Genii beau vinu-uitării, cînd se cobor din ceruri ; / Deschise-ți-s, nebîndu-l, a lumilor misteruri."

Racordarea în preexistență prin „reminiscență", prin acele fire invizibile care leagă *durata* interioară a eroului eminescian de Tot, nu este singura cale de transgresare. Lui Eminescu i-a plăcut să aducă în basmul *Făt-Frumos din lacrimă,* calitățile geniului înnăscut, care în persoana lui Făt Frumos trece orice obstacol în calea sa spre bine. Acest *geniu* e scăpat de acțiunea „vremuirii", trăiește cum s-ar spune în *durată,* adică este supraomenesc. „Ș-au trăit apoi în pace și în liniște ani mulți și fericiți, iar dac-a fi adevărat ce zice lumea ca pentru feții frumoși, vremea nu vremuiește, apoi poate c-or fi trăind și astăzi". Acea vreme „ce vremuirește-adînc în tot ce e". [23]

Aceleași posibilități ale fantasticului, în care poetul a găsit libertățile de care avea nevoie spre-a trece în *durată* le întîlnim și în *Memento mori.* Fantezia eminesciană plasează raiul vechii Dacii în *durată* : „Într-un

[23] *O, te-nsenină întuneric rece...*

loc e zi eternă, sara'n altu'i vecinicie, / Iar în altul zori eterne cu-aer răcoros de Mai" ; Eminescu își asumă pînă la urmă puteri fantastice și de mit prin gestul mito-poetic al transgresării din timp. *Scrisoarea I* înseamnă în convenția poetică ieșirea temporară din universul solar, pentru ca pe cale onirică să coboare în timpul imaginar, ce-l pune în contact cu timpul istoric : „Cînd cu gene ostenite sara suflu-n lumînare, / Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare". În aceeași *Scrisoare* ni se reeditează gestul umbrei din *Sărmanul Dionis*, care și-a lăsat trupul spre-a se putea extinde în univers și în *durată*. „Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie". Dar pe cînd puterea cu care se opera transgresarea din *timp* în *vecinicie* e în *Scrisoarea I* puterea demiurgică ce dictează dezastrul lumilor, în *Sărmanul Dionis*, trecerea în durată se face magic. Tot magic este și zborul lui Hyperion către Demiurg. Trăind pămîntește iubirea, pentru care Hyperion călătorește spre Demiurg spre a obține dezlegarea de eternitate, e de presupus că în ființa-i trăiește laolaltă un om și-un zeu, adică *timpul* și *durata*. Eminescu nu le-a ignorat ca adevăr, de vreme ce aceste două realități sînt sugerate în imaginea care anticipează deznodămîntul după discuția cu Demiurgul : „Căci unde-ajunge nu-i hotar / Nici ochi spre a cunoaște, / Și vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naște."

Timpul nu se putea naște pentru că nici Hyperion nu va deveni om. Dacă în *Scrisoarea I*, ieșirea din timp, ca și ieșirea din cîmpul voinței, se face prin contemplarea estetică, Eminescu a sugerat și cea de a doua posibilitate schopenhaueriană, a evadării din cîmpul voinței, ca și a timpului, prin asceză. În *Scrisoarea I*, poetul în postură genială iese din orizontul solar, iar în *Povestea magului călător în stele*, magul migrează în timpuri și locuri de dincolo de istorie și spațiu. Magul apare înzestrat cu puterile geniului, ale acelui geniu care prin asceză a concentrat în sine forțe magnetice cu care poate înrîuri magic. În plan filosofic, rămîne deschisă întrebarea : A asimilat Eminescu *voința* schopenhaueriană cu timpul real ? Este foarte posibil dacă ținem seama că mulți dintre comentatorii lui Kant și Schopenhauer

Scanned with OKEN Scanner

nu au asimilat timpul cu *durata*, cu „lucrul în sine“ sau cu „voința universală“.

În fine, se cuvine să menționăm aici în loc de definiție a *duratei*, realitatea sufletească a omului pe care Eminescu o consemna de-a lungul schiței umoristice *Archaeus*, după ce mai întîi în *Sărmanul Dionis* identifica *vremea* ca pe Dumnezeu însuși, iar părțile din vreme, sufletele noastre: „Dumnezeu e vremea însăși cu tot ce se întîmplă-n ea, dar vremea la un loc, asemenea unui izvor, a cărui ape se întorc în el însuși, ori asemenea roții, ce deodată cuprinde toate spițele, ce se-ntorc vecinic. Și sufletul nostru are vecinicie-n sine, dar numai bucată cu bucată. Închipuiește-ți că pe o roată nemișcată-n loo s-ar lipi un fir de colb. Acest fir va trece prin toate locurile prin care trece roata învîrtindu-se, dar numai în șir, pe cînd roata chiar în aceeași clipă e în toate locurile cuprinse de ea“.

c. **Intuiția intelectuală**

Dacă geniul a apărut ca o forță ce depășește obișnuitul uman și dacă această forță s-a datorat în bună parte demoniei sale caracteristică prin proiecția inconștientului, nu însemna totuși că individualitatea intelectivă a artistului era obnubilată în actul creației. Prezența unei lucidități în stare să scruteze viața creatoare și deci imperceptibilul creației în drum spre obiectivare, era în mod deliberat un act de intelectualitate și nu de afectivitate. Pentru estetica romantică, prin excelență dominată de categorialul afectiv, aceasta apărea ca o excepție dictată de necesitatea prezenței unui punct de sprijin. Dar nu numai atît, gestul de „autoinstituire“ *(Selbstsetzung)* a eului suveran postula în ultimă analiză conștiința imperativului categoric, tronînd peste întregul flux al vieții creatoare sufletești. Acest comandament superior, ce în esență depășea intelectivul ca și afectivul, primea prerogativa a ceea ce în filosofie s-a numit încă de la Giordano Bruno, *intuiția intelectuală*. Făcînd apoi carieră la Fichte, această categorie filosofică păstra în conținutul ei *necesitatea* ca și *libertatea*. Cu toate

Scanned with OKEN Scanner

acestea, ea nu putea să se ofere ca întreg. Era doar viziunea unor procese neîncheiate. Schelling sesizînd impedimentul a formulat ideea *intuiției estetice*, care să obiectiveze *intuiția intelectuală*.[24] Acestei intuiții estetice", i-ar corespunde *ironia romantică*. Astfel, interesant apare la Schelling conceptul de conjunct al conștientului cu inconștientul, pe care îl realizează arta ca produs al imaginației ce creează inconștient ambianța și în același timp ca produs al conștientului ce creează lumea ca ficțiune ideală.[25] Nu fără importanță este această dualitate pe care o realizează artistul de geniu chemat să asculte de puterile demoniei inconștientului, dar în același timp să ajungă prin *intuiția intelectuală* la *ironia romantică* pe care o exercită suveran și demiurgic din perspectiva atotputerniciei eului.

Dacă ideea de *ironie romantică* nu putea fi formulată fără ideea de *intuiție intelectuală* care l-a preocupat îndeaproape pe Fr. Schlegel, e pentru că în definirea ei preceptele „gîndirii combinatorii" și al „genialității sintetice" veneau de fapt din însăși *intuiția intelectuală*. Comentatori mai noi ai lui Fr. Schlegel înclină să creadă că aceasta este cu exclusivitate produsul spontaneității creatoare, o viziune spontană pe care *eul* activ o are asupra lui însuși, observîndu-și succesiunea de acte din care capătă o conștiință a curgerii vieții interioare.[26] Parțial adevărată, adică în măsura în care ea apare ca ultraluciditate revendicată de zonele obscure, în stare să semnaleze un *Ich* de genialitate creatoare, dar în același timp neîntemeiată prin tendința absolutizării, ce-o situează în categoria *inconștientului*. Există nu numai paralel, ci simultan, o *autolimitare (Selbstbeschränkung)*, care nu e impusă din afară, ci stă în servitutea eului. Între *intuiție (Anschauung)*, ca posibilitate de cunoaștere a lumii și *intuiția intelectuală (Intellektuelle Anschauung)* ca introspecție stă diferența obiectului, care impune

---

[24] *System des Transcendentalen Idealismus*, în *Sämtliche Werke*, K.F.A., p. 624.

[25] *Sämtliche Werke*, II, K.F.A., p. 626.

[26] Alfred Schlagdenhauffen, *Fréderic Schlegel et son groupe. La doctrine L'Athenaeum* (1798—1800), *op. cit.*, p. 134.

Scanned with OKEN Scanner

metode diferite și ale căror rezultate se situează sub orizonturi diferite. În perspectiva timpului, mobilitatea și libertatea poeziei moderne au reatras atenția asupra preceptului fichtean reactualizat în epoca romantică de Fr. Schlegel. Eul care se ridică deasupra materiei și a creației ironizînd-o, pornea de fapt din disponibilitatea de-a se răsfrînge asupra lui însuși, spre a pătrunde și-n-țelege principiul său constitutiv. *Ironia romantică* decurgînd filosofic din acest gest, aduce în discuție sentimente și categorii fundamentale. Apar pe rînd sentimente, precum cel al „nesoluționării", al „necondiționalului" și „condiționalului", al „imposibilului" și al „necesității", după cum ea presupune *crearea de sine (Selbstchöpfung)* și *nimicirea de sine (Selbstvernichtung).*

Mai poate fi adusă în discuție conformitatea de ritm sufletesc a poetului cu starea de spirit general romantică a epocii, în sensul că nu a dus la calchierea ironiei sale cu cea a romanticilor germani. Desigur, sînt niște drumuri pe care au mers toți scriitorii, dar diferă modul, cum un artist sau altul le-a parcurs. De pildă, Eminescu a dat *intuiției intelectuale* acea încordare pe care unificarea stărilor de conștiință o poate realiza. Urmărind în adîncime și cu toate resorturile conștiinței sale aventura ideii, ajungea să realizeze din perspectiva lucidității farmecul similar al Inconștientului, demonstrînd adevărul că într-o anumită zonă a realității noastre sufletești, cu o anumită temperatură a concentrării și trăirii, facultățile sufletești și intelectuale se regăsesc egal într-un același plan de cunoaștere.

Meritul lui Schelling e de a fi dat *intuiției intelectuale,* în raport cu Fichte o valență complementară, decisivă prin racordarea ei la fenomenul artei, căutînd deci să dea acelei tensiuni intelectuale, similare cu intuiția propriu-zisă, un obiect și o finalitate în cîmpul artelor. Și-aceasta pentru scopul precis de a o obiectiva. Astfel, *intuiția intelectuală* devine *intuiție estetică* prin această obiectivare ce se regăsește în artă. Nu e de mirare așadar că filosofii romantici să fi ajuns la o asemenea supralicitare a artei, ținînd seamă de prerogativele idealului lor solipsist, și nu surprinde apoi de ce artiștii romantici s-au regăsit la ei acasă într-un ase-

Scanned with OKEN Scanner

menea concept, care dădea artei valoarea unui principiu ultim în stare de-a sancționa filosofia. Pentru aceasta, *intuiția intelectuală și estetică* figurează la Eminescu în suita intuiției spațiului și timpului, ca și pentru motivul, după cum vom arăta la locul cuvenit, pentru că va sta drept bază unei categorii majore, cum e *ironia romantică*.

2. CATEGORIALUL

a. Demonismul

Cînd în *Archaeus* Eminescu spunea : „Cei mai mulți oameni, însă, rămîn întrebări, uneori comice, alteori neroade, alteori pline de-nțeles, alteori deșerte“, privea de fapt întreg spectacolul uman în care se încadra și partitura geniului. Întrebările „pline de-nțeles“ nu puteau fi decît ale acestuia, sublimînd o experiență de viață ce sta sub semnul excepționalității, uneori inexplicabilă ochiului comun. Astfel, geniul nu a însemnat numai puterea de a contempla cu implicitul risc de a rămîne în sine un univers fără comunicare. Semnul lui distinctiv se cerea a fi opera, dovadă netăgăduită a apartenenței lui la lume. Dar pe cît de clar aceasta se traducea în rolul său terestru, pe tot atîta pline de mister rămîneau originea și puterea înzestrării sale. Amestec imprevizibil potențat de transcendență și teluric, geniul a apărut pe drept *demonic*, o forță a naturii, a cărei rațiune existențială depășea simpla regenerare individuală. Actul reintegrării fiind un act al încheierii misiunii sale către lume.

Ca studiu, problema demonismului comportă astăzi multe puncte de vedere împiedicînd o viziune de ansamblu. Cu-atît mai mult la Eminescu, acest impediment a devenit mai grav, poetul utilizînd o terminologie populară, pe care critica în genere a folosit-o tale-quale. Se

Scanned with OKEN Scanner

cere astfel mai întîi o conturare a demonicului, o autoritară recunoaștere a elementelor de definiție pe care însăși demonia unui geniu le-a formulat la Goethe, spre a descoperi pe rînd raportul dintre *demonism* și *geniu* în general și-apoi la Eminescu, ieșirea din dificultățile terminologice pe care le conține opera poetului, prin explorarea sensului dincolo de eroarea terminologiei populare. O decantare categorială a satanismului și titanismului, situate în subordine valorică, e singura soluție posibilă de degajare a modului în care demonismul eminescian se manifestă. Încorporînd întreaga sferă existențială a geniului din care nu lipsesc semnificațiile estetice, etice, psihologice, după cum cele biografice, istorice și metafizice, demonismul la Eminescu realizează din perspectiva valorilor estetice sinteza tuturor semnificațiilor. În fine, paradoxul geniului demonic e de a tranfera realității conștiente forțele oarbe din inconștient, sau de-a reda voinței individuale forța originară pe care și-a pierdut-o, realizînd în limite umane puterea unui zeu.

Conceptul demonismului ca și al geniului atît de înrudite, au sfere totuși diferite, deși au suferit aceeași evoluție. Comun le este, printre altele, puterea de aglutinare pe care-au demonstrat-o peste timp, și care-a dus la radicalizarea proteică a două concepte. La origine, se știe că *daimon* la greci nu însemna spirit rău, diavol, ci geniu mijlocitor ce unește lumea de sus cu cea de jos, dînd universului unitatea.[27] Platon în *Banchetul* deschide de fapt drumul celor două concepte care vor lua diferite nuanțe de-a lungul vremii. Iată ce spune: „...Demonul e o ființă între zeu și muritor.
— Cu ce putere, zic eu ?
— De-a tălmăci și împărtăși zeilor cele ce vin de la oameni, și oamenilor ceea ce le vine de la zei. Am numit rugăciuni și jertfe din partea acelora. Pe lîngă asta demonii, fiind la mijloc, între cele două categorii, umplu spațiul gol ; așa că universul se unește cu sine însuși

[27] Vezi L. Robin, *Théorie platonicienne de l'Amour*, pp. 131—138 și Cezar Papacostea, *Platon*, II, Buc., Casa Școalelor, p. 53.

într-un tot. Din demon purcede și toată știința viitorului ; ...Zeul n-are amestec cu omul, ci toată împărtășirea se face prin aceștia ; numai prin demon se face convorbirea între zei și oameni, fie în starea de veghe, fie în somn". [28]

Richarda Huch, o remarcabilă personalitate în istoria critică a romantismului, semnala că evoluția conceptului de demonism s-a configurat în două epoci, a „demonului clasic" și a „demonismului modern". [29] Demonismul clasic fixînd linia platoniciană, iar cel modern se subînțelege linia goetheană și hartmanniană în special. În cadrul demonismului clasic nu se făcea diferențierea geniului de demon. Preocuparea pentru stabilirea sferei și conținutului noțiunilor a dus cu timpul la constatarea care se întrevedea încă de la Goethe, [30] că există demonic fără geniu, purtînd înțelegerea acelui demonism al magiei personale a individualității puternice, dar nu creatoare artistic. Acest adevăr care de la Goethe încoace nu mai poate fi contestat, trezește interesul și pentru întrebarea inversă. Există geniu și fără demonism ? În principiu, nu. Ceea ce înseamnă că epoca modernă a descoperit în compararea acestor două concepte sfera mai largă a demonismului și a stabilizat ideea că forța creatoare a geniului stă în puterea lui demonică. În orice geniu e așadar un demon, dar nu în orice demon putem afla un geniu. Pentru aceasta un cercetător, cum a fost L. Robin, vedea pe drept încă în *daimonul* lui Platon un principiu atît de înalt, cum este cel al *unității* lumilor pe care îl realizează *daimonul*. Chiar în Antichitate *demonul* a diferit ca sens. Homer de pildă vede în acesta pe însuși Zeus, pe cînd Hesiod rămîne la înțelesul platonician legat de cea de a patra vîrstă a lumii. [31] Același autor, remarca de altfel și faptul că la vechii greci, *demonii* erau în afara timpului, pe cînd

---

[28] *Ibid.*

[29] *Blüthezeit der Romantik*, Verlag von H. Haessel, Leipzig, 1901, p. 115.

[30] Fiind subliniată de Blaga în *Daimonion*, *op. cit.*

[31] Dr. Frédéric Creuzer, J. D. Guigniaut, *Réligions de l'antiquité*, III, Paris, MDCCCXXXVIII, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

eroii se încadrau istoriei.[32] În filosofia modernă numele lui Spinoza poate fi luat ca reper în problema demonismului, căci filosoful substanței văzînd în demon o divinitate impersonală, matematică, mecanică și geometrică, respingea din schema lui logică posibilitatea geniului. La Goethe, demonicul a apărut din angoasa față de infinit și față de contradicțiile care îi tulburau posibilitatea cuprinderii în concept. A găsi în realitate acel „ceva", care „nu era divin, cînd părea lipsit de rațiune ; nu era uman, căci n-avea inteligență ; nu era drăcesc, căci era binefăcător ; nu era îngeresc, căci făcea adeseori că arată plăcerea răutăcioasă de a produce oarecare rău. Semăna cu hazardul, căci nu manifesta vreo consecință, amintește providența, căci... părea că poate fi pătruns de acest ceva ; dădea impresia că poate să se joace în voie cu mediul necesar existenței noastre : concentra timpul și extindea spațiul. Părea că se complace numai în imposibil și îndepărtează cu dispreț de la sine tot ceea ce e posibil. Am dat acestei ființe, care apărea printre toate celelalte, pentru a le despărți sau a le uni, numele de ființă demonică, după exemplul celor vechi și al tuturor acelora care observaseră ceva asemănător".[33]

Dar pe lîngă acest pasaj goethean, atît de dens și definitoriu, care scoate în relief „contradicția", „neconceptualul", „neumanul", „nedrăcescul", „hazardul", „providența", „universalitatea", „atemporalitatea și aspațialitatea", Goethe adăuga atributul de „forță a ordinei morale", în contradicție cu suspiciunea de înșelătorie, după cum *invincibilitatea* și puterea de influență a demonicului în contradicție cu eminența spiritului și bunătatea inimii : „Deși acel element demonic se poate manifesta în tot ce este material sau imaterial, ba chiar în chipul cel mai curios, își găsește expresie și la animale, el are o legătură uluitoare îndeosebi cu oamenii și alcătuiește o forță a ordinii morale a lumii, care dacă nu e antagonică, cel puțin se încrucișează cu ea, așa încît lumea poate părea drept document, iar acest caracter demonic drept pecetea documentului amintit. Pentru

[32] *Ibid.*, p. 20.
[33] *Poezie și adevăr*, II, *op. cit.*, pp. 339—340.

Scanned with OKEN Scanner

fenomenele apărute pe această cale există nenumărate denumiri, căci filosofiile și religiile au căutat să rezolve această enigmă într-un fel prozaic sau poetic și să omită lucrul însuși, care le rămînea mai departe neînțeles.

Acest element apare însă în chipul cel mai demonic atunci cînd se afirmă cu o putere predominantă într-un om. În timpul vieții mele am observat mai mulți oameni de acest fel, unii mai apropiați, alții mai puțin apropiați. Aceștia nu erau totdeauna oamenii cei mai eminenți, nici prin spirit, nici prin talente, și rareori prin bunătatea inimilor lor. O putere uriașă emană însă din astfel de ființe și exercită o influență de necrezut asupra tuturor făpturilor, ba chiar și asupra elementelor naturii. Cine poate spune cît de departe se va întinde o astfel de acțiune? Toate puterile morale reunite nu pot face nimic împotriva lor. În zadar părțile mai luminoase ale omului vor să arăte anumite suspiciuni față de ființele demonice spunînd că ele au apărut prin înșelăciune sau că înșeală pe alții, masele sînt atrase de ei. Rareori sau aproape niciodată se iveso contemporani deopotrivă cu aceștia; nimic nu-i poate înfrînge, decît universul însuși, cu care s-au luat la luptă. Din astfel de observații a apărut acea ciudată, dar măreață sentință: *Nemo contra deum nisi deus ipse.* [34]

Demonicul neputînd fi conceptualizat, întrucît e contradictoriu, nu a putut fi nici definit prin gen proxim și diferență specifică, ci numai exemplificat și descris. Acest lucru s-a dovedit chiar la Goethe, în ciuda faptului că a fost un neîntrecut spirit de sinteză. Comentatori, filosofi, esteți, teologi sau teosofi ignorînd acest adevăr au definit cel mai adesea demonicul cu elementele satanismului sau titanismului. Genialitatea lui Goethe a evitat această eroare. Aprecierile lui, deși întîmplătoare, pulverizate în *Poezie și adevăr*, dar mai ales cum era de așteptat în *Convorbirile cu Eckermann*, sînt pline de adevăr și pot înlocui conceptul sau definiția. În acest sens, orice apreciere care vizează demonismul e ca și un element nou de definiție. Astfel, racordarea la *Inconștient* a *demonicului* apare de mai multe ori la Goethe.

---

[34] *Ibid.*, pp. 341—342.

Scanned with OKEN Scanner

O dată prin apelul la rolul întîmplării, al imprevizibilității și al surprizei demonice, care împiedicată de previziune și cunoaștere înăsprește acțiunea demonică : „În felul acesta se ivește mediul în care și din care îi place elementului demonic să lucreze, cu atît mai multă răutate, cu cît simțim apropierea lui". [35] Goethe ar fi subînțeles un simț în plus ce i s-ar cere omului să poată dezlega demonicul atîta vreme cît prin judecată și inteligență nu-l putem cuprinde.

„Demonicul — zicea el — este ceea ce nu poate fi dezlegat numai prin inteligență și judecată. El nu face parte din firea mea, dar dispune de mine". [36] Problema Inconștientului are o deosebită importanță în contextul discuției noastre, deoarece acest atribut este numitor comun demonicului și geniului creator. Convins a fost și Goethe de vreme ce vorbește de demonia poeziei. „În poezie — spunea autorul lui *Faust* — e neapărat ceva demonic, și mai cu seamă în poezia inconștientă, în care și rațiunea și judecata sînt neglijate și care tocmai din cauza asta ne impresionează peste puterea noastră de înțelegere". Muzica fiind domeniul cel mai înalt al artei, încît rațiunea nu poate ajunge pînă la dînsa. [37] Este în profeția lui Goethe sensul viitor al artelor. Muzicalitatea lor, pe care într-un fel a gîndit-o și Richard Wagner și a simțit-o Eminescu însuși dînd ceea ce de fapt e inefabil în poezia sa, incantația melodică. Demonismul poate fi încă de pe acum avansat prin această particularitate, singura viguroasă și contingentă geniului eminescian. „Printre oamenii de artă — continuă Goethe — îl aflăm mai ales la muzicieni și mai puțin la pictori. La Paganini se arată foarte accentuat, ceea ce-i și dă putința să obțină rezultate atît de mari". [38] Se subînțelege din acestea că demonicul geniului este chiar puterea, electricitatea personalității sale artistice radiante. Astfel, nu surprinde că geniul însuși e definit pe măsura forțelor

---

[35] *Ibid.*, p. 347.
[36] Johann Peter Eckermann, *Convorbiri cu Goethe...*, Univers, 1965, p. 447.
[37] *Ibid.*, p. 450.
[38] *Ibid.*, p. 448.

Scanned with OKEN Scanner

lui demonice. Nu numai „tăgăduind toate regulele", ci productivitatea lui în fapte care dăinuie. Identitatea geniului cu demonicul apare pe mai departe în ceea ce Goethe a observat magistral privitor la puterea de „rajeunir" a geniului în celebra de atunci expresie a „multiplei pubertăți" sau a „pubertății repetate" a geniului [39], bazată pe o *entelechie repetată* ce depășește anii tinereții productiv creatoare. Aceasta a și fost rațiunea pentru care fapta productiv-artistică i-a apărut lui Goethe drept cruce de hotar în aprecierea geniului și a demonicului. Considerată drept „energie pozitivă", care îl deosebea în mod fundamental de negativismul mefistofelic: „Mefistofel e o fire prea negativă; demonicul dimpotrivă se manifestă într-o energie absolut pozitivă". [40] Demonia persoanei cu mare putere de influență se situează dacă nu întrutotul înafara geniului, în orice caz nu în perimetrul productivității lui creatoare. Napoleon, Carl August, Byron, Friedrich, Petru cel Mare și Mirabeau sînt asemenea firi demonice care i-au stîrnit admirația marelui olimpian și care dau paginilor memorialistice un deosebit pigment. Napoleon a fost demonic în cel mai înalt grad, întrucît „a avut în orice clipă energia trebuincioasă pentru a trece la imediata înfăptuire a ceea ce credea că e folositor și necesar". [41] „Semizeul" permanent iluminat, pentru Goethe era „inimitabil". „Da, da, dragul meu, colocviază cu Eckermann, un vis pe care nu-l putem imita". [42]

Inimitabilitatea demonică s-ar putea extinde cel puțin ca problemă de studiu și la creația geniului. Desigur acea inimitabilitate care presupune imposibilitatea substituirii sursei originare cu maniera. Carl Augustus avea instinctul și calmul demonic, iar Byron ca personalitate demonică avea atracția irezistibilă asupra sexului frumos, după cum și Mirabeau avea demonul „naturii sale nestăvilite" prin care-și impunea punctele de vedere. Blaga a văzut în reflexiile goetheene asupra demonicu-

---

[39] *Ibid.*, p. 628.
[40] *Ibid.*, p. 448.
[41] *Ibid.*, p. 623.
[42] *Ibid.*, pp. 623—624.

Scanned with OKEN Scanner

lui o „teorie mitică“ și a pus în relief printre altele caracterul transcendental și fatalist al demonismului [43], sau comparîndu-l cu demonismul socratian, care e „un geniu al restricțiunii morale“, demonul goethean e „o putere magică, un duh pozitiv al creației, al productivității, al faptei“, [44] ceea ce trebuie să recunoaștem că Blaga nu a diferențiat *geniul* de *daimon* la Goethe, știut fiind că nu orice demon e geniu. Aceasta s-ar datora poate finalității inconștientului, problemă pe care nu a privit-o diferențiat. Richarda Huch considerînd în genere că „inconștientul e demonicul“ *(Das Unbewußte ist das Dämonische)* [45] nu acordă întregii noțiuni demonice calitățile specifice ale geniului, și limitările pe care le face sînt în spiritul hartmannian receptat ca autoritate filosofică la sfîrșitul secolului al XIX-lea. În această privință, omul conștient este demonic numai cînd inconștientul apare și acționează în el. [46] În schimb, Blaga, comentîndu-l pe Goethe, în marginea reflexiilor amintite, consideră pe drept demonicul ca o „ieșire din sine a divinității“, [47] pe care am putea-o remarca drept consecință a unei drame a singularității demiurgice. Eminescu a exprimat-o genial : „De plînge Demiurgul, doar el și-aude plînsul“. Dacă sîntem de acord cu Eminescu și cu Blaga, trebuie să fim de acord și cu Hans Hartmann, care în 1923 declara răspicat că demonia e divinitate, idee pe care Goethe nu o valida în *Poezie și adevăr*, numai pentru motivul că Divinitatea nu putea fi definită și nici descrisă. În *Convorbirile cu Eckermann* spunea : „...ce știm noi despre ideea divinității și ce pot spune mărginitele noastre noțiuni despre ființa cea mai înaltă ? Chiar dacă aș vrea, așa cum face turcul, să-i dau o sută de denumiri, tot ar fi prea puțin și față de nemărginitele ei calități tot n-aș fi spus nimic“. [48]

Chiar la Schopenhauer *demonicul* primește o coloratură similară cu aceasta de vreme ce revendică atributele

---

[43] *Daimonion, op. cit.*, pp. 19 și 21.
[44] *Ibid.*, p. 11.
[45] *Bluthezeit der Romantik, op. cit.*, p. 115.
[46] *Ibid.*
[47] *Daimonion, ibid.*, p. 27.
[48] *Op. cit.*, p. 451 și Apud Lucian Blaga, *Daimonion.*

Scanned with OKEN Scanner

platoniciene ale semizeului intermediar între lumi, ca și atributul kantian care ține de *lucrul în sine* [49], sau în zilele noastre la Mircea Eliade care în simetrie cu gîndirea goetheană nu poate concepe zeificarea decît cu ajutorul zeului, precum Goethe nu putea înțelege învingerea zeului decît tot de zeu : *Nemo contra deum nisi deus ipse,* ceea ce însemna în subsidiar acceptarea punctului de vedere al existenței demiurgice. Eminescu însuși care pledează uneori în poezie pentru *satanism* și *titanism* conchide demonic, după cum vom vedea în poemul *Andrei Mureșanu,* dar și mai devreme în proză, cu oarecare umor. De pildă în *Cezara,* dialogul dintre eroină și Francesco cuprinde o adevărată revelație pentru plasarea lui Eminescu în perimetrul ideilor platoniciene, goetheene, schopenhaueriene și hartmanniene, cu toatele, în ciuda nuanțelor păstrînd un numitor comun. Iată la Eminescu : „Tu ești însetată după ea (iubirea), spune Francesco, și cu toate astea ai fi în stare să scapi din mînă cel mai frumos model de pictură... un înger de geniu, căci demonii sunt îngeri de geniu... ceilalți cari au rămas în cer sunt cam prostuți". Acest punct de vedere apare deosebit de prețios și pentru motivul că demonismul, privit ca ieșire din sine a divinității, va trebui să revină în sinele divinității de unde a pornit înregistrînd *reintegrarea,* itinerar pe care îl parcurge destinul fiecărui geniu.

*

Reintegrarea demonicului delimitează pentru totdeauna problema îndeobște a naturii geniului, ca și în speță a geniului eminescian, și-l diferențiază în același timp de *satanism* și *titanism* categorii care exclud reintegrarea. O demonstrație care să valideze adevărul acesta se poate face în analiza poemului *Luceafărul,* unde Hyperion, simbolul demonului, are puterea de-a ieși din sine spre a se incorpora lumii reale, dar și convingerea finală de-a se reintegra în Totul din care a pornit. „Criza" individuării lui Hyperion nu este finalmente satanică și

[49] Vezi *Der Welt als Wille* (zweite Betrachtung), Viertes Buch, ed. cit., p. 319.

Scanned with OKEN Scanner

nici titanică. Ea e doar aventura ideii ce se încorporează lumii spre a conduce-o la perfecțiune. În ciuda evoluționismului romantic, Eminescu dezvoltă ca și în *Memento mori* ideea imperfectibilității. Reintegrarea geniului se face astfel cu dezgustul pentru lume. De unde și ideea unei lumi căzută în mizantropie, și-a unui geniu indiferent și resemnat. Există în ansamblul creației eminesciene o armonie dictată de legile interne ale poeziei, care se sublimează în *Luceafărul,* din perspectiva geniului a cărui demonie stă chiar în forța poeziei. În cadrul ei se săvîrșește haosul lăuntric. Poemul a pornit de la un basm spre a aduce în jocul de imagini fantasticul interior. Cînd poezia eminesciană nu se incorporează din poveste, fantasticul interior e înlocuit cu vraja pe care muzica poetică o scoate din inconștient. Pe lîngă fantastic, mit și oniric, muzica eminesciană este cea de a patra dimensiune poetică sau demonică prin care se dezvăluie inconștientul. Delimitarea demonicului eminescian ține așadar în primul rînd de lumea poeziei. Demonicul persoanei nu s-a întrevăzut la Eminescu decît în palidă măsură. Poate că vremurile n-au fost suficient de tulburi, cum spunea Goethe, spre a se naște o personalitate cu puteri demonice. Și apoi mai e și adevărul că demonia nu întrunește geniul poeziei cu cel politic laolaltă. Cu toate acestea, forța gazetăriei eminesciene se arăta a stăpîni deopotrivă demonia scrisului cu demonia unei viziuni politice. Se mai cerea însă o demonie a persoanei pe care Eminescu n-a avut-o, nici sub aspectul pe care Byron ca și Goethe l-au ilustrat sub farmecul irezistibil al eroticii. Niciunul dintre aceștia doi n-a fost nefericit în dragoste, pe cînd destinul eminescian a stat sub semnul tragic al unei dragoste nenorocite : „...odată și odată pare-mi-se că tot am iubit, mărturisește poetul, căci de data aceasta am suferit mult, probabil din cauză că aceea pe care o iubeam nici n-a vrut să știe de iubire și de speranțele născute în sufletul meu. Ce am găsit eu în acea ființă nu știu, nici nu vreau să mă gîndesc la asta. Nu analizez, știu una și bună că întreaga mea viață aș fi dat-o bucuros pentru dînsa, și vezi asta nu este de ajuns".

Scanned with OKEN Scanner

La delimitarea demonismului eminescian contribuie în egală măsură opinia poetului însuși despre acest concept. Elocventă și poate unică e mențiunea de subtext goethean pe care o cuprinde o scrisoare trimisă din Viena lui Maiorescu, în care îl recomandă pe violonistul Toma Micheru spre a fi sprijinit. Elogiindu-l făcea precizările de rigoare în acord cu părerea lui Goethe despre demonismul cel mai puternic pe care îl înregistrează muzica și muzicienii. De astă dată, Paganini era tînărul violonist student la Conservatorul din Viena, față de care, notează Eminescu „veți putea cerca pe cale privată demonul care trăiește în acest om, după părerea mea, un demon viguros, și armonic mai cu seamă. Restul va fi...“ etc.[50]

„Demon viguros și armonic“ traduce de fapt și din felul personal de a fi, adică în perspectiva tipologică a Franziskei Baumgarten, un artist de geniu încadrabil *Werkgedunden*-ului care năzuie la supraviețuirea în operă, dedicîndu-și acesteia toată energia vieții într-o dăruire transpersonală. Este ceea ce s-a întîmplat cu marii creatori, deveniți apostoli ai artei lor, trăind peste veacuri și milenii. Dar pe lîngă opinia și atitudinea practică a poetului față de demonism, situarea lui Eminescu într-o anumită grupare filosofică și scriitoricească se mai poate deduce și din filosofia lui „nescio quid“... Istoricește, „ignoramus, ignorabimus“ al lui Kant a devenit în cîmpul literar „nescio quid“, sau „Je ne sais quoi“. Acest „nu știu ce“ pe care însuși Eminescu îl declara în scrisoarea în care își descria iubirea, este de fapt formula grațioasă a unei probleme mult prea grave care ține de funcționalitatea *inconștientului* în relație printre altele și cu eroticul. Căci dacă demonia persoanei eminesciene a fost extrem de slabă, s-a întîmplat așa pentru ca demonia poeziei să fie extrem de viguroasă. Demonismul erotic infiltrîndu-se în poezie pînă la acoperirea întregii suprafețe poetice eminesciene. Dezvăluirea inconștientului care marca filonul de bază al demonismului poetic era prezentă în însăși conștiința acestui fapt. *De-or trece anii...* e manifestul poetic eminescian al inconștientului

[50] Vezi Dr. Ion Nica, *Mihai Eminescu, structura somato-psihică*, Buc., Editura Eminescu, 1972, p. 167.

Scanned with OKEN Scanner

uman ca generator de puteri demonice. Poezia de dragoste orienta astfel demonismul ei în direcția erotică: „De-or trece anii cum trecură, / Ea tot mai mult îmi va plăcè, / Pentru că-n toat-a ei făptură / E-un „nu știu cum“ ș-un „nu știu ce“.“

Accesul la inconștient nu este însă un atribut al tuturora. Oamenii „cei mai frămîntați, cu un dinamism lăuntric dus la paroxism, care nu pot accepta temperatura obișnuită sînt meniți prăbușirii. Este un aspect al demonismului vieții, în această ruină a celor care trăiesc în regiuni neobișnuite, dar și un aspect al insuficienței ei, care explică de ce viața este un privilegiu al oamenilor mediocri“.[51] Biografia eminesciană aparține acelei categorii de oameni ce este stăpînită de demonismul vieții.

*

Biografia mai puțin și opera mai mult implică unele dificultăți în cercetarea demonicului la Eminescu. Sînt mai întîi dificultățile pe care însăși teoria demonismului le traversează neunitară și uneori confuză și sînt apoi dificultățile pe care opera lui Eminescu semantic le conține, printr-o neadecvare cvasigenerală a terminologiei. Punctul nostru de vedere, teoretic, pleacă de la validarea viziunii goetheene din *Poezie și adevăr* și *Convorbirile cu Eckermann*, în funcție de care se cere o retroversiune a termenului către conținutul poeziei. Nu trebuie să surprindă, astfel, că un poem ca *Demonism* dezbate *titanismul* și că frecvent cuvîntul *demon* înlocuiește noțiunea de *satan*, atît timp cît înseși formulările estetice rămîn neunitare. Celebra carte a lui Václav Cerný, *Essai sur la Titanisme dans la poésie romantique occidentale entre 1815 et 1850*[52], instaurează o categorie nouă, a „titanului modern“, ca și un „geniu al creștinismului“, acesta din urmă ca un reflex direct al lui Chateaubriand. Comparată teoria *titanismului* lui Cerný cu viziunea goetheană a demonismului, rezultă unele apropieri. Sînt însă te-

[51] Emil Cioran, *Pe culmile disperării*, Fundații, 1934, p. 17.
[52] Orbis, Prague, 1935.

Scanned with OKEN Scanner

meiuri care să pledeze pentru o firească diferențiere specifică între titanism și demonism. Mai întîi apropierile. Problema liberului arbitru angajează egal titanismul ca și demonia geniului, și posibilitatea opțională ce decurge din aceasta duce la aceeași finalitate, în care titanismul cît și demonismul, fiecare în parte, conlucrează alături de forțele binelui spre a învinge răul. Sugestia unui creator bun și a unei lumi create care nu e întrutotul bună ține mai mult de natura titaniană, dar ea nu lipsește nici demoniei geniului a cărui rațiune coexistențială lumii pornește tocmai din necesitatea prezenței lui. În comentariile sale, Cerný presupune o dualitate titaniană în formula om-Dumnezeu, care e, după părerea noastră, mai pregnantă și mai justificată demoniei geniului, ținînd seamă că titanul devine, chiar după cum afirmă Cerný, uneori satanic. Caracterizînd *Götz von Berlichingen* al lui Goethe, semnala „exaltarea eului creator", ca și „autonomia acestuia", atitudini care sînt în egală măsură ale demoniei geniului, după cum dorința de afirmare a propriei individualități *(Selbstbehauptung)* și puterea pătrunderii în lume *(Weltdurchdringung)*. Atît unul cît și altul sînt de inspirație morală și se traduc practic într-o finalitate melioristă, de unde un sens moral comun și un cult sacru al durerii. Motivele diferențierii pot fi captate din două perspective, ale particularizării titanice, ca și ale particularizării demonice. Aici vom aduce pe cele dintîi, pentru a pune în lumină raportul de subordonare valorică a *titanismului* față de *demonism*. Mai întîi s-a spus pe drept că titanismul s-a născut din o supraapreciere a valorii *(Überwertung der Werte)* pînă acolo că s-a periclitat șansa reintegrării, de unde particularitatea antiquietismului și antimisticismului său. Aceasta a dus în mod firesc la inventarea unei mistici noi, cum este cea titaniană, cu un Dumnezeu comprehensibil, rațional, un fel de „catolicizare a conștiinței". Se subînțelege de aici că titanismul a făcut din *rațiune* și *conștiința umană* două grade legislatoare. Aceasta era prăpastia care separa titanismul de demonia geniului caracteristică prin *irațională* și *inconștient*. De asemenea titanul e *antipanteist*, pe cînd demonicul se poate regăsi în orice regn. Cerný relatează cu justețe

Scanned with OKEN Scanner

posibilitatea căderii în *satanism* a titanismului, în schimb, așa cum reieșea de la Goethe, *demonia geniului* nu are decît un drum ascensional. Pe cînd *titanul* refuză salvarea de sus, demonul o presupune. E ceea ce se întîmplă în *Luceafărul* lui Eminescu. Rezultă, așadar, din concluziile lui Cerný că titanismul se particularizează prin raționalism, antichietism titanic și un orgoliu de multe ori satanic. Cînd Cerný îngloba, astfel, conceptului de titanism elemente ale demonismului, pleca de la aprecierea faptului literar. Teoretizînd pe marginea acestuia (adesea pe marginea creației beletristice goetheene) a omis reflexiile titanului de la Weimar cu privire la demonism. De nu s-ar fi întîmplat aceasta am fi avut poate un termen de referință asupra demonismului articulat într-un ansamblu teoretic, cum a făcut-o Cerný, de altfel, pentru titanism. Dar de la el încoace, situația nu s-a schimbat cu nimic, ba chiar s-ar putea spune că uneori s-a încercat pulverizarea noțiunii de *demonic*. Astfel, pentru Hans Hartmann, demonicul nu se poate defini, ci doar trăi.[53] Pe tot atît de adevărat e că mai devreme în 1916, cînd apărea *Goethe* al lui Friedrich Gundolf, asistăm la o disociere a *demonicului* de *întîmplare* și *destin*, dar nu la o disociere a demoniei geniale de titanism. Acestuia din urmă i se dedică un capitol și *geniul* e mai curînd asociat cu *titanismul* decît cu *demonismul*. Un interes aparte i-a dat însă Paul Tillich în *Das Dämonische*[54], voind, după cum spunea Blaga, să facă o filosofie a istoriei punînd ca temelie *demonicul*. Reluînd creator unele puncte de vedere ale lui Goethe, se îndepărtează totuși prin altele. Astfel, anticipînd punctul de vedere al lui Edgar Daqué, avea să spună că omul în toate timpurile a năzuit la evadarea din *demonism*, la salvare și emancipare, ceea ce înseamnă că vedea în *demonism* o forță a răului. Fideli gîndirii goetheene au rămas Karl Jaspers cu a sa *Psychologie der Weltanschauungen*[55], unde explică demonismul lui Crist, Kant și Nietzsche.[56]

[53] Vezi Lucian Blaga, *Daimonion*, op. cit., cu referire la Jesus, *Das Dämonische und die Ethik*, Berlin, 1923.
[54] Tübingen, Mohrverlag, 1926.
[55] Berlin, 1922.
[56] Leipzig, 1930 și Lucian Blaga, *Daimonion*, 1930.

Scanned with OKEN Scanner

Pe tărîm național, Lucian Blaga a făcut un deosebit serviciu cu al său *Daimonion*, lucrare de perfectă încadrare goetheană și de perspectivă a problemei, după ce înainte și I. Pătrășcoiu [57] vizase în treacăt problema demonismului. În deceniul al patrulea, Tudor Vianu cu *Poezia lui Eminescu* [58] interpretează *demonul* în linie titaniană și satanescă de vreme ce respinge interpretarea lui Radu Dragnea, care vedea în luceafărul lui Eminescu un înger. Pompiliu Constantinescu nu concepe o emancipare a omului de demonism, ci din contră o integrare a geniului în natura lui demonică. O disociere valorică a demonului față de titanism nu se întrevede însă nici aici de vreme ce „demonismul sau titanismul sunt forme de manifestare a absolutului în tot ce implică alcătuirea noastră umană". [59] G. Călinescu vede cu justețe în poezia *Demonism*, nu demonism, ci o „gigantomahie elenică în care Deva (demonii) s-au prefăcut în titani...". [60] Pe cînd D. Popovici se pare că asimilează demonul cu satan atît timp cît „complexiunea opozițiilor", care de fapt este a demonului i-o atribuie lui Satan. Convingerea aceasta ne parvine și din citatul după care „satanismul intră ca element indispensabil al acțiunii titaniene, dar nu orice demon este destinat să evolueze în mod inevitabil pînă la forme titaniene". [61] Mergînd îndeaproape interpretărilor lui Cerný nu disociază ideea de geniu de ideea de titan și nu o asociază *demonicului* goethean. De aici și concluzia că imaginea titanului se întîlnește cu aceea a geniului, titanul convertindu-se în geniu, după cum omul de acțiune se convertește în contemplator. Interpretarea lui D. Popovici apasă pe punctul de vedere titanian, care de fapt a fost și viziunea elevată și autoritară pînă la un timp. Aceeași viziune o au și alți critici contemporani, care în bună-

---

[57] *M. Eminescus pessimistische Weltanschauung mit besonderer Beziehung auf den Pessimismus Schopenhauers*, Tg.-Jiu, 1905.

[58] Cartea românească, 1930.

[59] *Eros și Daimonion*, Revista Fundațiilor, VI, 7, iulie, 1939.

[60] *Opera lui Mihai Eminescu*, III, Fundații, 1935, p. 138.

[61] *Op. cit.*, p. 297.

Scanned with OKEN Scanner

voința de a se apropia realității demonice a geniului eminescian, contradictorie prin definiție, recurg adesea la compulsarea noțiunilor de titanism și demonism. Vera Călin lansează astfel noțiunea de „titanism demonic". [62] Și în lucrarea exegetică a lui Eugen Todoran, predilecția autorului merge spre interpretarea geniului eminescian ca titanesc, chiar dacă contravine viziunii goetheene despre demonia geniului. Punctul de plecare stă în terminologia eminesciană, labilă și contradictorie, și e firesc să ducă la o subevaluare și surclasare a *demonismului* față de *titanism*.

Posibilitatea de a evita dificultățile pe care le ridică problema demonismului geniului eminescian stă în deliberarea teoretică a problemei mai întîi, fixarea unei axiologii, și-apoi emanciparea de terminologia populară pe care Eminescu o utilizează.

*

Dincolo însă de prejudecățile estetice și ale terminologiei poetice, opera lui Eminescu oferă posibilitatea de-a explora demonicul pe tot cuprinsul ei, dar din totalitatea fenomenelor în care își imprimă universalitatea, demonicul vizează, cum spunea Goethe, mai ales istoricul și vremurile tulburi. Interesant e faptul că revoluționarul eminescian este privit în dublă ipostază. Cel din 1873 ce aparține poeziei *Înger și Demon* e un satanic „cu gîndurile toate îndreptate contra lumei" și „contra cerului deschis", pe cînd revoluționarul din *Împărat și proletar* (1874) este pentru lume, revoluția însemnînd în ordinea idealului o întoarcere a omenirii la fericirea primordială. Un asemenea revoltat este un *demon* în sens goethean, un salvator al omenirii : „Atunci vă veți întoarce la vremile-aurite, / Ce mitele albastre ni le șoptesc ades, / Plăcerile egale egal vor fi-mpărțite, / Chiar moartea cînd va stinge lampa vieții finite / Vi s-a părea un înger cu părul blond și des."

Acest demon poartă ascuns virtuțile unor Napoleon, Friederic, Petru cel Mare sau Mirabeau. În această suită,

[62] *Romantismul*, Buc., Univers, 1970, p. 130.

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu l-a gîndit și pe Andrei Mureșanu, simbol al luptei de redeșteptare națională. El însă pînă a ajunge la demonia geniului său înregistrează pe rînd starea de spirit satanică și titanică. Din acest punct de vedere poemul *Andrei Mureșanu* este poate cea mai elocventă mărturie a ierarhiei valorice goetheene ce sugerează superioritatea demoniei geniale. Satanismul e numai o stare de spirit tranzitorie, o negație a ordinei cosmice izvorîtă dintr-o pornire sinceră, dar o negație : „O Satan ! geniu al desperării ! / Acum pricep eu gîndu-ți, căci zvîrcolirea mării / Trăiește-acum în mine. Pricep gîndiri rebele / Cînd ai smuncit infernul ca să-l arunci în stele, / Desrădăcinași marea ca s-o împroști în soare, / Ai vrut s-arunci în caos sistemele solare — / Da ! ai știut că-n ceruri, răul, nedreptul tronă."

Acestei negații însoțită de orgoliul titanic și de neaderența la sublimul cosmic în care nu dorește reintegrarea, i-a urmat căderea : „Ai căzut geniu mîndru, plin de-ndărătnicie / În spații făr-de margini, în evi de veșnicie !". Pedeapsa este însă un prim stadiu spre ispășire, și același poet care trăia drama Mureșanului își apropie în conștiință remușcarea implorînd iertarea și redobîndirea speranței paradisului pierdut. Dorința de reintegrare, ca opțiune definitivă la armonia cosmică a generat una din cele mai vibrante pagini poetice eminesciene, simbolizînd nu numai ierarhia valorică între satanism, titanism și demonism, dar și sensul însuși al evoluției umane : „O geniu, ce pătrunzi / Nemărginirea — iartă c-amărăciunea mea / M-a-nvins ! Tu știi să judeci și știi că nefericea / Ades scrîntește șirul gîndirii și o face / Să meargă tocmai contra la calea ceea care / Ar trebui s'urmeze. /.../ Taci, taci, suflete mîndre, nu răscoli cu-atîta / Grozavă ușurință titanica turbare / Ce-n aschii sclipitoare gîndirea mi-o sfăramă. / Stinge, puternic Doamne, cuvîntul nimicirii / Adînc demonic-rece [63] ce-n sufletu-mi trăiește, / Coboară-te în mine, mă fă să recunosc / C-a ta făptură slabă-s". /.../ „Văd cerul lan albastru sădit cu grîu de stele, / El îmi arată planul adîncei întocmele / Cu care-și mișcă sorii."

[63] În înțeles de „satanic".

Scanned with OKEN Scanner

Un alt domeniu predilect al demonismului e arta ca poezie pentru că ea incumbă iraționalul și inconștientul. Imprevizibilitatea sentimentului care edifică surpriza poeziei, ca și o armonie care străbate din zona muzicală sufletească sînt termeni inefabili în versul eminescian. Demonicul lui stă în forța de captațiune, de înrădăcinare-n suflet, de tulburare a adîncului, de stăpînire orfică prin vrăji incantatorii ce ne transpun în orizontul altei lumi. Sub versul eminescian se ascund, astfel, formule magice. Bernardin de Saint-Pierre vedea în armonia poeziei acel mister pe care la scara individualității poetul îl traduce din armonia cosmică. E un preludiu al reintegrării, după cum este o emancipare de materie a poeziei ce-și transgresează permanent vocabularul. Apelul la fantasticul interior ridică de pe lucruri pecețile tăcerii. Inconștientul a descoperit în vers un alfabet al unei noi comunicări. O presimțire și o telepatie care pulsează de-a lungul și de-a latul lumii. Inconștientul generator de lumi e parte integrantă condiției umane pe care poezia ni-l revelează prin oniric. Demonicul e astfel un îndemn la libertate, la bucuria de-a nu fi epuizabili. Tristețea eminesciană n-a fost decît o față a lucrurilor, poate chiar drama omenirii de a-și întîrzia descoperirea sau înțelesul sacru, de-a suferi spre a se izbăvi. Prin racordarea la inconștient, demonicul ce dirijează geniul eminescian a dat pulsația întreagă a poeziei, care-a intrat în cîntec. În forța de a stăpîni prin melodie inconștientul colectiv a stat puterea demoniei, cu care geniul eminescian s-a exprimat pe sine în plînsetul și bucuria unui neam întreg. A refăcut adîncurile doinei sau a redat în tînguitul de romanță capacitatea emoțională a colectivității românești. Azi nu se mai concepe nimic din spiritualitatea românească fără să fi trecut prin suflet eminescian. Poetul ne-a romantizat (în sensul lui Novalis), și demonia artei sale ne-a eminesciazat. Trăim și azi sub constelația lui Eminescu.

Prin aceeași teribilă legătură cu inconștientul, opera eminesciană se revendică și din perspectiva demoniei erotice. O certifica prezența motivului *nescio quid*[64],

---

64 *De-or trece anii...*

care la rîndu-i găsea motivarea străveche a definirii platoniene după care Eros însuși este un demon. Dragostea demonică trebuie înțeleasă în sensul goethean al imposibilității de a-ți traduce farmecul, „un farmec sfînt, ce nu-l mai poți pricepe“ [65] și nu chemarea spre laboratorul ispitelor din clubul „Amicilor întunericului“ [66], unde se distilează ca în Studierzimmer a lui Goethe o dragoste satanică. G. Călinescu, care se ferește să introducă substanța poeziei eminesciene în cadrul unei teorii sau alteia, nu ezită să vadă erotica „învăluită“ cu o oarecare ceață mistică“ [67], sau să demonstreze în linia unei dragoste păstrate în nedeterminarea inconștientului, deci bizuită pe „inocență“, pe o nevinovăție naturală, că „suferința, impuritatea se ivesc o dată cu actul de conștiință“. [68] Așadar, menținerea eroticii în cadrul inconștientului însemna în linia demonică (sens goethean !) o dragoste curată, nealterată de conștiință. Tot ceea ce fabrică conștiința în materie erotică e o cădere care duce spre o dragoste satanică. Cînd dragostea încetează ca dragoste, ea se conștientizează. Cînd dragostea e plenară, e inconștientă, adică un *nescio quid*. Demonia erotică este astfel în puterea de a nu cunoaște, ceea ce se traduce mitic în primordialitate, și în trăirea intuitivă. În acest sens, o pagină reușită este cea a Cezarei din *Avatarii faraonului Tlà* în care rolul Cezarei este satanic, adică de a conștientiza dragostea, de-a aduce-o sub reflectoarele lucidității, de a răpi-o farmecului demonic al inconștientului, sub pretextul unui orgoliu care cere a nu te lăsa tîrît de natură, de a-i descoperi mai de grabă legile, depărtîndu-te de ea, de a te individua și a nu te despersonaliza în abandonul naturii și al inconștientului, „...plăcerea ce o ai pentru o fată naivă cu cît va fi mai naivă, cu atît mai greu îi va veni în minte să-și ucidă copilul... nu vezi că este o unealtă în mîinile unui demon, că ești jucăria simțirilor tale, că nimic nu e al tău, că tu ești

---

[65] *Luceafărul* și *Pe lîngă plopii fără soț*.
[66] *Avatarii faraonului Tlà*.
[67] *Opera lui Mihai Eminescu*, IV, p. 110.
[68] *Ibid.*, p. 124.

Scanned with OKEN Scanner

cauza involuntară, pe care natura, sau numește-o cum vrei, își înscrie așa-numitele scopuri mărețe...“

La Erosul lui Platon ce nu e, ca principiu, diferit de demonul lui Goethe, ci mai de grabă sursa lui originară, ni se revelă din paginile *Mirei* : „Mira Domnia lumei ar fi încă femeia — și eu voi ca iubita sufletului meu să fie o zeitate — să domnească peste mai mult — adică peste inima mea... Îmi ești prea scumpă pentru ca să trăiesc pe pămînt pentru ca să nu te ascunz în nemărginită inima mea — aci-ți voi zidi ție lume palaturi de aur și cristal curate ca visurile ochilor tăi — vom lega în atotputința noastră secol cu secol ca zi cu zi — vom pluti din în cîntec în cîntec ca un Dumnezeu dintr-un plan de creare într-altul...“. Evantaiul problemei se deschide și mai mult, cînd poetul extinde platonismul în *Philosophia copilei* [69], unde legea creării e subordonată legii erotice, ceea ce corespunde în planul general al eroticii sale motivului „nu mă-nțelegi“ : „Falnică-i pare legea creării, / Lumi ce de focuri în lumi înot, / Candeli aprinse lui Zebaot, / Ce ard topirei și re-nvierei. / Dar mai puternic, mai nalt, mai dulce / Îi pare legea de a iubi, / Fără ea nu e de a trăi, / Fără ea omul ca stins se duce.“

Dar poate aspectul cel mai profund al eroticii eminesciene văzută din perspectiva demonică e cel desemnat de ideea eliberării omului de satanic prin dragoste. S-ar putea spune că această idee care l-a cucerit la maturitate ca și la tinerețe pe Eminescu, constituie cei doi piloni pe care se sprijine bolta creației sale erotice, fundamentînd principiul romantic al evoluției umane. Evoluția de la satanic la demonic se putea consemna încă din *Venere și Madonă* : „Ștergeți ochii, nu mai plînge !... A fost crudă-nvinuirea, / A fost crudă și nedreaptă, fără razem, fără fond. / Suflete ! de-ai fi chiar demon [70], tu ești sîntă prin iubire, / Și ador pe acest demon cu ochi mari, cu părul blond.“

Tendința de a demoniza erotica are la Eminescu și o semnificație mitică, ce ține de planul finalizărilor mo-

---

[69] Vezi și G. Călinescu, *Ibid.*, pp. 114—115.
[70] *Demon* în înțeles de *satan*.

Scanned with OKEN Scanner

rale al autodisciplinei *(Selbstzucht)* și al stăpînirii de sine *(Selbstüberwindung)*. Demonizarea eroticii e dovada *regenerării* și în același timp promisiunea *reintegrării* cosmice. Din planul teluric, Cătălina trăiește sentimentul demonic al dragostei nemărginite pentru luceafăr : „De-aceea zilele îmi sunt / Pustii ca niște stepe, / Dar nopțile-s de-un farmec sfînt / Ce nu-l mai pot pricepe."

Alte modalități de manifestare ale demonicului eminescian sînt date de categoriile *fantasticului, oniricului* și *magicului,* ultimele două putînd fi la rîndu-le modalități ale *fantasticului.* Unitatea lor definindu-se prin însușirea comună de detașare din orizontul solar, de pătrundere în inconștient pe calea închipuirii, a visului, și a magnetismului impus de o voință dinafara noastră. Cu toatele subînțeleg adevărata poezie în substratul ei demonic, adică al libertății neîngrădite de conștiință. A răspuns Eminescu pe măsura valorii acestor categorii ? Un examen sever al operei descoperă pe de-o potrivă pasiunea pentru fantastic, oniric și magic. Ele nu sînt, cum mult timp s-a închipuit, două „procedee literare", ci au semnificații care depășesc valoarea instrumentativă, ele sînt conținutul însuși. Spre deosebire de oniric și magie, fantasticul e cel care ne solicită cu precădere din domeniul artei. Oniricul și magicul se situează mai întîi în perimetrul realităților eteronomice. Ca fapte extraestetice interesează în primul rînd psihologia. Devin totuși prin condiționarea lor artistică un instrument, și ceea ce interesează și mai mult o însușire a artei. Magica aventură a lui Dionis în zborul său spre lună, poate să fie o realitate magică și în același timp un vis intrat în trama povestirii. Dar ce rămîne mai adînc în artă e totuși *efectul* magic și oniric pe care poezia îl comunică. Magia meșterului Ruben va fi fost oare pentru noi magie ? Oricît am încerca să le apropiem în conștiință, nu. Pentru aceasta, efectul magic al poeziei stă în virtutea de-a ne fermeca prin frumusețe, de-a ne transpune în sfera ficțiunii ideale. Estetica lui Schopenhauer e o estetică fundamentată pe principii magice. Arta e magică prin definiție la Schopenhauer, și demonia geniului cunoaște prin instinct aceasta. Magia este un abandon al propriei voințe de a trăi, fiind din ca-

Scanned with OKEN Scanner

tegoria contemplării și-a demonismului poetic, pe cînd din adîncirea voinței de-a trăi se naște satanismul. Ca și demonicul, magia propriu-zisă e neutrală, deasupra binelui și răului. „Blînda magie" sau „magia aurie" din *Ondina* e o magie albă, adică demonică, pe cînd magia din Clubul amicilor întunericului e o magie neagră, adică satanică. Dar ca efect artistic, magia nu poate fi decît magie albă. Corelația dintre magie și vis pe fondul demoniei geniului e ceea ce Jean Paul a numit „magia naturală". Visul sau posibilitatea de visare fiindu-ne un atribut comun și natural. Diferă însă posibilitatea de a coborî adînc în vis. Eminescu a dispus de valențele multiple ale oniricului reconfirmînd că *visul este poezie involuntară*. „Involuntarul", adică degajarea de *voință* și de *conștiință* spre a pătrunde în inconștient. În legătură cu aceasta, neutralitatea demonică, așa cum Goethe o demonstrase, era în planul libertății un drept al opțiunii, la bine sau la rău. Fantasticul reeditează fabulistic această confruntare pe care Eminescu o plasează fie în plină fantezie populară *(Făt-Frumos din lacrimă, Călin* (file din poveste), *Miron și frumoasa fără corp, Fata în grădina de aur, Borta vîntului, Frumoasa lui Dumnezeu*), fie în plină fantezie filosofică *(Sărmanul Dionis, Umbra mea, Avatarii faraonului Tlà, Luceafărul)*. Această structură binară a fantasticului eminescian dezvăluie la confluența a două subconștiente, cel colectiv și cel individual, propensiunea egală a poetului, care se regăsește uniform în cele două forme de expresie. Însumînd contribuția magică și contribuția onirică în înțelesurile lor extraestetice, ca și în angajarea lor artistică, fantasticul recreează o lume a lui, în care libertatea cel mai adesea este cucerită de forțele binelui. Ca modalitate de realizare a demonicului nu poate avea decît un sens unic, acela pe care visul și magia îl conturează pentru realizarea finalităților artistice.

*

Dacă *demonicul* explică fundamentalele valori care coordonează arta cu valoarea estetică, valoarea etică și

Scanned with OKEN Scanner

psihologică, de observat e că în aceeași măsură *demonicul* condiționează întreaga scară de valori. Pentru aceasta, Lucian Blaga a formulat multipla importanță a demonismului de a fi metafizic, etic și istoric, explicînd manifestările etice și aparițiile istorice printr-un principiu supraistoric. Esteticul prin rezumarea mitică a iraționalului din artă, psihologicul prin proiecția de lumină și de vrajă lăuntrică, biograficul, ca principiu de viață. Astfel, demonicul a putut da un răspuns la definirea geniului, căruia-i este condiție *sine-qua-non,* și a putut ca să fundamenteze adevărul după care e iraționalul din orișice cultură. Puterea de sinteză a demonicului a fost recunoscută și de Schopenhauer. După acesta *voința* însăși e demonică. Acea voință care e unică și indiviză, neparcelată de voințe individuale nu e un prilej pentru durere, căci „nu în voință, ci în voința conștientă este răul". Pe cînd voința conștientă duce la individuare, cu consecințele fatale ale satanismului, *voința* este neutrală, asemenea *demonicului,* de unde identitatea acestor două mari principii. Puterea de sinteză a *demonicului* stă în prezența-i obsesivă, ceea ce l-a determinat pe Gundolf să vadă prin analiza Weltanschauung-ului goethean un *Daimon* sinteză în care intră *Karma, Tyche, Eros, Ananke* și *Elpis* la care s-ar putea adăuga *Lipsa, Grija, Vina, Nevoia* și *Moartea.* Iată ce spune Gundolf : „Poetul încă nu ajunsese pînă la o concepție fundamentală asupra destinului, adică a demonismului, pînă la o imagine divină a destinului, care să poată fi cuprinsă într-o operă, ca Natura-Dumnezeu în poeziile *Unul și totul* sau *Sufletul lumii,* dar cunoscuse, devenind conștient de ele, diferite moduri de revelare a destinului în sfera omenească, diverse manifestări în suflete ale factorului demonic suprasufletesc. Legea fatală sub imperiul căreia există și capătă ființă entelechia (înrudită cu ideea indiană exprimată prin *karma,* anume că însăși existența unui om este și creează un destin) a fost numită pe scurt de Goethe *Daimon* ; apoi suma întîmplărilor ce n-au fost hotărîte o dată cu noi, care nu ne leagă și nu ne condiționează, a fost *Tyche* ; pasiunea fatală aflată mai presus de noi înșine a fost numită *Eros* ; suma le-

Scanned with OKEN Scanner

găturilor exterioare care ne hotărăsc existența a fost numită *Ananke* ; în sfîrșit, anticiparea destinului posibil, care poate fi totodată anularea sau înfrîngerea celui prezent, a fost numită *Elpis*“. [71]

Sînt oare toate acestea principii prezente în opera lui Eminescu și au ele înțelesurile goetheene ? Răspunsul este afirmativ. Căci viziunea goetheană a demonismului se poate regăsi plenar la Eminescu. *Karma* i-a fost un principiu drag celui care inițiat în sanscrită citea în original cărțile sfinte indiene. Sînt poezii care reflectă fie convingerea identității umane ca *Ta twam asi (Aceasta ești tu)*, fie conștiința moștenirii unui suflet, ca în *Ce suflet trist*... ș.a., precum și credința în palingenesie, evidentă în *Avatarii faraonului Tlà*. *Tyche*, așa cum îl definește Gundolf pe marginea textelor goetheene, ar fi la Eminescu *lumea* și istoria ei ce e independentă personalității geniului și care constituie acel conclav în care s-au zămislit *Scrisorile*, poemele satirice și *Glossă*. *Eros*-ul ca „pasiune fatală“ și eventualitatea căderii prin adîncirea în voința individuală și ca speranță a salvării prin contemplarea artistică a „eternului feminin“, ocupă mult din relieful creației poetului. *Ananke* e doar sugestia lui Eminescu după care împotrivirea față de destin este zadarnică. Acceptarea lui îi aduce liniștea stoică pe care Hyperion a trăit-o : „Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor și rece.“ Iar *Elpis* stă în puterea vaticinară a poetului de a-și vedea destinele trecute și cele viitoare ca faraonul Tlà privind oglinda cerului și-a templului de aur. De asemeni, *Elpis* e simbolul acelei forțe pe care demonia geniului poetic îl face să-ntrevadă destinul omenirii, cel din *Memento mori* și din *Scrisoarea I*. Dar fețele demonicului sînt tot atîtea cîte lumea a avut și va avea. Și înțelesurile lui pe tot atîtea cîte taine sînt. Singura posibilitate de a-i întrezări grandoarea și-al face-n plan estetic operabil stă în reducerea arheică a infinitezimalului la *eu*, care la rîndu-i e demonic. Planul artistic în care operează geniul reface acest gest de unizare a creației în care de-

[71] Friedrich Gundolf, *Goethe*, III, *op. cit.*, pp. 265—266.

Scanned with OKEN Scanner

monia e chemată să joace rolul de sinteză a universului artistic dispersat.

*

În fine, o ultimă problemă, a „dizolvării" demonismului, ce în esență este un nonsens, solicită mai multe înțelesuri. Se poate în mod legitim, s-avem nedumerirea și să ne întrebăm, dacă e demonia artistului un mod de individuare. Problema e istorică din ce în ce mai mult. Artistul la origini, cu cît se adîncea în demonia lui, cu-atîta se pierdea pe sine. Sensul contemporan a operat mutații care dezvăluie o „évolution à rebours", determinată de caracterul „plesirist" al artei, ca și de modul ei de individuare ce s-au accentuat pe zi ce trece. Astfel, nu ne surprinde că *demonia* ca *voință* s-a convertit la scară individuală pentru artist și pentru lume în contrariul ei. Epoca romantică privită în ansamblul filmului istoric, a fost o epocă a nostalgiei după pierduta primordialitate a omului. Ecou tardiv și traumatizant. Cultul persoanei nu a depășit pe cel al operei. Ne-o spune mai întîi Novalis, pe care, după moarte Tieck l-a publicat, iar mai tîrziu lui Eminescu, doar Maiorescu a voit să-i dea un „nume". Orice biografie eminesciană ni-l reprezintă pe poet pierdut în contemplare, nu absorbit de sine, ci de Tot. Demonia persoanei sale interesează mai puțin, căci ea s-a stins o dată cu reintegrarea cosmică, dar demonia operei rămîne-n schimb o permanență. Destinul de a fi un univers în univers, pe care-l are numai opera de geniu, e semnul permanentei demonii ce se perpetuează-n lume. Născută din *voința de a nu voi*, opera sa e anistorică. Istoricul el însuși e legat prin multe rădăcini de sensurile majore și permanente ale lumii, creînd o rezonanță de dincolo de el. Demonia operei ce s-a constituit ca genială prefigurează astfel, un univers deschis. Archaeul ei e radiant, cosmicitatea ei interioară creează constelații reintegrîndu-se la rîndu-i în totul unei armonii. E poate în aceasta îndreptățita constatare pe care sufletul romantic eminescian a confirmat-o, de a vedea în demonia universului o demonie a frumosului.

Scanned with OKEN Scanner

b. **Gîndirea mitică**

Accesul la această demonie a frumosului e fără dubiu și accesul la spiritul universal care-nsemna în fond putința de a se desmărgini, știința și bucuria de-a se elibera de limite, sau cum o sugera poetul, privilegiul pe care singur și-l crea de-a convorbi cu ideale, sta în puterea acelei libertăți pe care geniul își clădea creația. Acelei libertăți interioare prin care conștiința sa poetică se ralia la ritmurile cosmice. Ce însemna aceasta se putea deduce din simbolismul mitologic cu-al său acces la Centrum, dar mai ales din înțelegerea participării personale la reînnoirea cosmică pe care gestul apropierii sufletești o confirma. Era și altceva. Participarea la ritmurile cosmice presupunea un drum deschis spre viitor doar în măsura în care puteam cunoaște taina începuturilor și a sfîrșitului, geneză și eschatologie ca în poemul eminescian. Propulsiunea sufletească de a participa la Tot, ca o lărgire a conștiinței înspre trecut și deci înspre origini și înspre viitor în sensul devenirii, era însemnul acelei nobile puteri și-a bucuriei de-a exista pe care geniul mai întîi era chemat să le cunoască. Filosofic, acesta selecta din scara axiologică a valorilor umane, cu precădere psihologicul, esteticul și eticul. Esteticul care a stat întotdeauna în centrul valorilor pe care geniul creator l-a îmbrățișat. Astfel, unul dintre distinșii filosofi ai romantismului, F. W. J. Schelling în *Philosophie der Kunst* convertea mitologicul în obiect estetic. Vrăjit de lumea zeităților mitologice, a intuit tezaurul estetic pe care-l ascundea această lume ce i se apropia, cu toată plenitudinea, sub vraja lentilei sale imaginative. Era și înțelesul că arta poate străbate la absolut prin mijlocirea simbolurilor, pe care în bună parte le oferea mitologia. Ar fi însă nedrept dacă l-am rezuma pe Schelling numai la aceasta, atîta vreme cît el a deschis imaginației germane gustul pentru mit înțeles ca forță ce depășește cadrele unei mitologii, gust care va culmina cu Richard Wagner. Ar fi nedrept și în perspectiva în care Fr. Schlegel preluînd sugestiile lui Schelling și orientîndu-se spre o „mitologie indirectă"

Scanned with OKEN Scanner

a dat mitului o orientare de strictă determinare filosofică romantică, emancipată de logic. Momentul se vădea salutar, întrucît, estetic, prin validarea imaginației și a fanteziei poetice, mitului i se recunoștea valorile poetice, iar poeziei valorile mitice. Apărea posibilitatea unor noi termeni ca *mitopoesa* și *mitogeneza*. Disocierea estetică dintre mitologie și mit pe care au operat-o romanticii, pentru a scoate arta de sub orizont clasicizant și deci pentru a emancipa-o de *logic*, nu a însemnat totuși, într-un anumit fel, abolirea acestuia. Reificarea romantică a mitului, dorința uneori nedeclarată de a trăi similar cu omul primordial, deci de a trăi mitic, fără conștiința mitică, în totală comuniune cu propriul inconștient, era desigur numai o nostalgie romantică, susceptibilă de a fi numai obiect de artă, deci estetizată printr-un gest al apropierii în conștiință. Trăirea mitului ca atare, dincolo de această unică ocazie care chema în sprijin valorile esteticului, psihologicului și eticului, era imposibilă. Cauzele acestei imposibilități sînt, evident, cele istorice, mai precis ale căderii în istorie, cum romanticilor le-a plăcut să spună. Trăirea absolută și inconștientă în mit fiind o etapă a omenirii absolut revolută, aceasta putea duce la reificarea mitului, reactualizîndu-i valențele estetice, psihologice și etice. Este vorba astfel de o renaștere incompletă a mitului, caracterizată prin conștientizarea, desacralizarea și esteticizarea lui, care face posibilă racordarea la ritmurile cosmice. Maxima posibilitate în care se putea încadra mitul la romantici era în a recunoaște ca facultate de creație a artistului *gîndirea lui mitică*. În această și numai în această privință emanciparea de logică nu e totală, și avem astfel în față o categorie definitorie a mitului, ambiguă și paradoxală ca și individul secolului al XIX-lea, ca și de azi, dar reală, care este *gîndirea mitică*. Mitul pentru a fi retrăit în conștiința eului romantic suferă cezura gîndirii. A trăi în plin mit, ar fi străin romantismului. Arta romantică a căpătat, astfel, pe de o parte aura mitică, sub rezerva gîndirii care avizează ficționalul, iar pe de altă parte a atras atenția asupra

Scanned with OKEN Scanner

posibilității comunicării cu propriul inconștient, care poate dezvălui aceleași profunde zone pe care miticul le presupune. Trăind în *epoca rațiunii* (cum spunea Vico), filosoful care anticipa în unele privințe romantismul, poetul romantic descoperă adîncimile „oficiind". Această „oficiere" care nu poate fi decît a rațiunii, este ceea ce autorul *Științei noi* anticipa, crezînd că în epoca rațiunii fantezia descinde din reflexiune. Acest adevăr îl exprima și Fr. Schlegel, care constata în poezia modernă drept paradox și în același timp dificultate, faptul că această poezie închide o „inteligență" fără limite.[72] I se recunoștea pe de o parte o structură derivată din formele conștiinței măsurate și limitate ale inteligenței, și alta care ține de realitatea infinită a propulsiunilor noastre inconștiente. Desigur că Fr. Schlegel nu întîrzia să particularizeze *gîndirea mitică*, de cea conceptuală. Cu alte cuvinte, *gîndirea mitică* închide în sine un element neconceptualizabil prin natura lui, cel ce ține de Inconștientul indefinibil.

Perspicacitatea lui Vico a deschis drumul filosofiei romantice de mai tîrziu, care nu a putut face „tabula rasa" din factorii intelectului, atîta vreme cît *intuiția intelectuală* și *ironia romantică* erau chemate să dea o ordine și să fie în același timp un punct de sprijin întregii mobilități romantice. *Gîndirea mitică* la rîndu-i se contura ca o „intellektuelle Anschauung". O intuiție de natură intelectuală, deci o conștientizare a unor realități provenite din Inconștient, dar în același timp o intuiție care adîncea intelectul pînă la zona în care pierdea delimitarea obișnuită a naturii lui. Era în acest gest, care se reedita o dată în plus și în problema mitului, tentativa de altfel reușită a romanticilor de-a reuni poezia cu filosofia. Psihologia *gîndirii mitice* dezvăluie acest peisaj, care ascundea ambiția, de a reface pe cît se poate formula omului primordial, de-a parcurge înapoi drumul care a dus la separarea conștientului de inconștient. Greutățile erau insurmontabile. Ele însă motivau dorința nici ea realizabilă de a crea o nouă mitologie. Ve-

---

[72] Fr. Schlegel, *Über das Studium der griechischen Poesie*, în : *Seine prosaischen Jugendschriften*, hggb, J. Minor, 1906, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

chea mitologie și simbolistica ei nu mai puteau satisface. O nouă mitologie însemna de fapt un nou sistem normativ pe care inconștientul nu-l putea da. A reușit însă ca să imprime acea idee pe care conștiința postromantică a eludat-o și care se fundamenta pe o *gîndire mitică*. Neliniștea modernă nu a întrezărit speranța pe care sufletul romantic se edifica. Conștiința deschisă spre Inconștient nu însemna reducerea la o mitologie sau un grup de mituri. *Gîndirea mitică* a însemnat un sentiment al mitului care a culminat cu bucuria de-a ajunge la izvorul libertății în care mai întîi s-a regăsit plenar fichteana supremație a eului. Era în același timp „conștientizarea inconștientului" privită ca finalitate artistică, acceptarea limitelor naturale ale artei din direcția îngustării imagistice, dar pe de altă parte era în același timp conștiința libertății pe care-o putea realiza simfonicul artistic dincolo de limitele conștiinței. Gîndirea mitică se traducea apoi în gestul de largă deschidere etică a geniului, care din ipostaza lui artistică era în stare să ofere simbolul care sublima perfecțiunea. Promisiunea de reintegrare se ridica din purgatoriul efortului artistic. Gîndirea mitică punea astfel în farmecul poetic o rațiune existențială și-un sentiment al metafizicului. E ceea ce l-a îndemnat pe Eminescu să vadă nu mitul ca simbol sau hieroglifă, ci mitul ca gîndire pătrunsă de semnificații : „E păcat cum că românii au apucat de-a vedea în basm numai basmele, în obicei numai obiceiurile, în formă numai forma, în formulă numai formula. Formula nu e decît manifestațiunea palpabilă, simțită a unei *idei oarecare*. Ce face de exemplu istoricul cu mitul. Îl lasă cum e, ori îl citează mecanic în compendiul său de istorie, pentru a face din el jucării mnemotecnice pentru copii ? Nimica mai puțin decît asta. El caută spiritul, ideea acelor forme, care ca atari sunt minciune, și arată cum că mitul nu e decît un simbol, o hieroglifă, care nu e de ajuns că ai văzut-o, că-i ții minte forma și că poți s-o simți în zugrăveala pe hîrtie, ci aceasta trebuie citită și *înțeleasă*." [73]

---

[73] *Strângerea literaturii noastre populare* (Mss. 2257).

Scanned with OKEN Scanner

Văzută ca facultate poetică, *gîndirea mitică* devenea creatoare în sens artistic. Creatoare de mituri încărcate de semnificații, înrîurind cunoașterea. Cînd Schelling afirma că zeii sînt echivalenți cu ideile filosofice, acele idei purtînd generalul și particularul, sintetizînd simbolurile, și cînd Fr. Schlegel secundîndu-l pe Schelling credea că poezia se dezvoltă din mituri, se refereau amîndoi la racordarea facultății mitopoetice unei realități dense în simboluri. În fond, mitologia, fiind ea însăși un ierbar al memoriei unei mai vechi facultăți mitopoetice, se reactualiza romanticilor. Că vechea mitologie devenea nesatisfăcătoare pentru noua *gîndire mitică* a romanticilor o dovedea tentativa creării unei noi mitologii. *Gîndirea mitică* se ridica astfel deasupra formelor pe care mitologia le-a pietrificat. Vechea mitologie rămînea un bulevard de statui moarte, doar un muzeu cu caracter ornamental. Novalis însuși a simțit necesitatea de a uni lumea cea veche și păgînă cu noua lume a religiei creștine. Aceeași stare de spirit a avut-o și Eminescu atunci cînd în *Memento mori* întrevedea în crepuscularul tablou al morții zeilor, aurora noului mit creștin : „Ei privesc Urbea eternă, ce pe dealuri lin străluce, / Sulița pe loc s'oprește, se preface'n d'aur cruce. / Odin moare — Tibrul este a Credinței lui sicriu.“ [74]

Adevărul este că arta se zămislește din mit și nu din mitologie, adică din *gîndirea mitică*, de unde sentimentul încurajator că individul, în primul rînd cel de geniu, prin puterea de a se racorda Totului primește de la sine însuși investitura marilor revelații. Nu atît mitul cît *gîndirea mitică* este aceea care configurează premisele artei, pentru ca apoi arta să esențializeze mitul odată consolidat. [75] În acest sens cu siguranță artistul și mai ales cel de geniu, este chemat să mitizeze, el fiind

---

[74] Vezi în acest sens și Vl. Krasnaseschi, *Sociologia mitului și literatura*, în *Viața românească*, 11, 1973.

[75] Edgar Papu, *Literatura și arta ca esențializări ale mitului*, în : *Viața românească*, 11, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

în măsură să simtă deschiderea spre Inconștient, condiție a racordării sale la Tot. Mitul operează astfel, cum se exprimă Mircea Eliade, „direct sau indirect... o elevație a omului". [76]

Punînd în legătură cu *gîndirea mitică* creația poetică, Julian Jura vedea la Eminescu o similitudine constantă între drumul pe care-l străbate creația poetică și drumul pe care-l străbate mitul. Plecînd de la legendă, ajunge la ideea abstractă, într-un proces de cristalizare de la real la abstract, de la particular la general. [77] Observația ni se pare valoroasă întrucît mitul și succedaneul lui *gîndirea mitică* își imprimă această sincronie și similitudine. Gîndirea mitică eminesciană s-a tradus în crearea marilor poeme de mare respirație mitică, cum de pildă *Andrei Mureșanu, Memento mori, Povestea magului călător în stele, Călin* (file din poveste), *Mureșanu, Diamantul Nordului* (capriccio), *Luceafărul,* ș.a., după cum expresia poetică s-a resimțit obsedant. Astfel, „vremile-aurite" ni sînt șoptite de „mitele albastre", adevărul e „scăldat în mite", soarele apune în „văi de mite", „mii de ani cugetă-n mite", urbile antice sînt „mitice". Facultatea mitopoetică dezvăluia romanticilor formula idealismului fichtean pe care cercetătorii mai noi o privesc printr-o dialectică mai apropiată idealismului obiectiv al lui Schelling. De pildă Kérényi în *Introduction à l'essence de la mythologie,* întrebîndu-se unde se află izvorul mitologiei, în noi numai lăuntric, sau în afara noastră și numai exterior, își răspundea că se află în noi pentru că e în afara noastră, după cum „vorbim pentru că lumea ne vorbește... cu o limbă făcută din simboluri, ca imagini formulate de natura însăși." Ceea ce este în afara noastră, *non-eul* era văzut în dialectica lui cu *eul,* după schema schellingiană în sfera mai largă a *eului universal.* În acest sens, Inconștientul este considerat acel „ce" în afara noastră. Punctul de vedere al lui Kérényi rămînea tot cel al romantismului german, care-i este comun și lui Eminescu. Din ce în ce se acreditează ideea, care converge conceptului de *gîndire mi-*

[76] *Aspects du mythe, op. cit.,* p. 178.
[77] *Mitul în poezia lui Eminescu,* Paris, J. Gamber, 1933, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

tică, și anume că există o activitate mitopoetică a spiritului. În filosofia contemporană mitul apare ca o formă a intuiției estetice „simțită ca adevărată și reală", ca agent în sens poetic și religios (idee care cobora încă de la Vico), sau cum i se recunoaște în definiția lui Ernst Cassirer, mitul poartă valoarea simbolică a expresiei.

S-ar părea însă ca *gîndirea mitică* privită drept concept ce desemnează o permanență a subiectivității creatoare a geniului să intre în impas o dată cu acțiunea de demitizare pe care aceasta o întreprinde într-un „același proces de subiectivă contagiune ca și mitizarea".[78] Însă, depășirea miturilor, demitizarea lor, înseamnă „a reașeza adevărul lor cu capul în sus".[79] A demitiza înseamnă pe de altă parte consolidarea *gîndirii mitice* care se debarasează de miturile false. Din perspectiva *gîndirii mitice*, care acționează în virtutea autenticității sufletești, Eminescu recurge adesea la demitizare. Ca poet erotic, în tinerețe cultivă numai jocul demitizării erotice. Poetul, în *Venere și Madonă*, după sedimentarea experiențelor sale dureroase, depășește atitudinea sa jucălară și demitizarea intră în rîndul ideilor generale. Astfel, în *Cînd te-am văzut, Verena...* demitizarea frumuseții femeii, pare a fi rezultatul unui sentiment implacabil : „Nu-mi mrejuiai gîndirea cu perii tăi cei deși, / Nu-mi pătrundeai, tu idol, în gînd vr-odinioară ; / Pentru că porți pe oase un obrăzar de ceară / Păreai a fi-n-ceputul frumos al unui leș. // Oricît fii mlădioasă, oricum fie-al tău port, / Și blîndă ca un înger de-ai fi cîntat în psalme / Sau dacă o heteră jucînd băteai din palme, / Priveam de o potrivă c-un rece ochi de mort". Din perioada lui 1876, de cînd datează această atitudine, pînă la 1883 de cînd datează versurile din *Pe lîngă plopii fără soț*, sentimentul demitizării frumuseții femeii a evoluat pînă la indiferența față de iubire, dacă nu pînă la demitizarea erotică, întrucît poetul va spune : „Căci azi le semeni tuturor / La umblet și la port, / Și te pri-

---

[78] Edgar Papu, *Literatura și arta ca esențializare a mitului*, rev. cit., p. 6.

[79] Henri Wald, *Metaforă și mit*, *Viața românească*, 11, 1973, p. 85.

Scanned with OKEN Scanner

vesc nepăsător / C-un rece ochi de mort". În aceeași suită a demitizărilor, falsul mit voievodal al lui Dabija voievod e spulberat.[80] Dar cum istoria mai veche era asimilată de poet ca epocă de aur, acțiunea de demitizare s-ar îndrepta spre o istorie contemporană, care însă neajungînd să sensibilizeze conștiința mitică, rămîne numai obiect satirei. Nota cea mai gravă, care explică drama eminesciană, survenea o dată cu conștiința de sine a „geniului pustiu". Ideea zădărniciei care acompania totdeauna existența sa poetică ducea la neașteptata atitudine, semn al crizei sale morale, de a demitiza poezia însăși. Nu era de data aceasta *ironia genială* a eului suveran și atotputernic în creație, în stare a substitui opera negată printr-o alta superioară, ci spulberarea mitului poetic. Dacă în plan psihologic geniul înregistra această dramă, care reprezintă cel mai întunecat zbucium și cea mai adîncă durere, prin paradox el se recupera cu poezia demitizării poetice. Cu Eminescu, asistăm la acțiunea de estetizare a sentimentului demitizării poeziei. Modul umoristic, de a începe-n glumă și a sfîrși grav din *Cugetările sărmanului Dionis*, prefigurează creația ulterioară. Dionis sintetizează acest întreg demers : „— Somn, a gîndului odină, / O, acopere ființa-mi cu-a ta mută armonie, / Vino somn — ori vino moarte. Pentru mine e totuna : / De-oi petrece-ncă cu mîțe și cu pureci și cu luna, / Ori de nu — cui ce-i aduce ? — Poezie — sărăcie !" În *Scrisoarea II*, interogația eminesciană din debutul poemului : „De ce pana mea rămîne în cerneală mă întrebi ? / De ce ritmul nu m-abate cu ispita-i de la trebi ? De ce dorm, îngrămădite între galbenele file, / Iambii suitori, troheii, săltărețele dactile ?", își găsește în final răspunsul : „De-oi urma să scriu în versuri, teamă mi-e ca nu cumva / Oamenii din ziua de-astăzi să mă-nceapă a lăuda. / Dacă port cu ușurință și cu zîmbet a lor ură, / Laudele lor desigur m-ar mîhni peste măsură". Demitizarea poeziei nu însemna însă zdruncinarea temeiurilor și esenței poetice nestrămutabile în intimitatea lor, ci demitizarea condiției sociale

[80] *Umbra lui Istrate Dabija voievod.*

Scanned with OKEN Scanner

a poeziei, cum se putea vedea nu cu mult înainte în *Icoană și privaz*, demitizarea falsului mit că poezia ar putea să reflecte în superlativul ei o epocă c-un ideal străin naturii ei.

Mult mai complicată apare problema mitizării și demitizării folclorice în genere și la Eminescu în special, mai ales în lumina noilor cercetări care procedează la demitizarea folclorului în mod retroactiv, la o demitizare a formelor folclorice deja dezintegrate.[81] Sau care consideră, destul de temerar că „folclorul s-a modelat în trecut după structura mitologiei ce i-a aparținut".[82] În căutarea unei mitologii românești, scriitorii noștri au consumat atîta energie, deși un folclor românesc a existat! Se vorbește apoi de un proces al mitizării folclorului în care s-a eliminat tot ce nu era mitic și reținînd „fosilele mitice, supraviețuirile, antichitățile, ficțiunile recurente", s-a ajuns la un „anistorism camuflat în paseism mitic".[83] În fond, problema care incită este aceea de incidență a valorificării folclorice din perspectiva mitică pe care au încurajat-o romanticii germani. Perspectiva mitică era nu altceva decît deschiderea supremă spre marele ca și spre micul cosmos al sufletului romantic. Explorarea folclorului din unghiul *gîndirii mitice* a scriitorului de geniu însemna o demitologizare și în același timp o mitizare. Tendința universalistă a romanticilor aprecia în planul al doilea coronamentul mitologic al folclorului, considerat a fi local sau regional, și reținea în primul plan valorile spiritului gîndite ca universale pe care mitul, dar mai ales *gîndirea mitică* le presupune. Geniul romantic eminescian a demitologizat în cea mai mare parte poezia românească de ornamentele mitologiei greco-romane de care abuzează Conachi și Asachi, și a privit folclorul din perspectiva gîndirii sale mitice. A dus aceasta la o *neomitologie*? Răspunsul nu e ferm negativ dacă ne gîndim la faptul că Eminescu a căutat fie și prin combinarea mitologiei nordice cu elementele

---

[81] Vezi Romulus Vulcănescu, *Mit și folclor*, rev. cit., p. 121.
[82] *Ibid.*, p. 118.
[83] *Ibid.*, p. 120.

Scanned with OKEN Scanner

de mitologie autohtonă să compună o mitologie românească cu drept de a fi în plan european *neomitologie*. Un *neomit* nu a realizat poetul pe marginea folclorului, cu toate că *gîndirea sa mitică* a mitizat folclorul. Se putea întrezări aceasta parțial din *Povestea magului călător în stele*, din variantele poemului *Călin* (file din poveste), în *Mușat și ursitorile* și în mutația semantică pe care a operat-o geniul eminescian de la basmul izvor *Fata în grădina de aur* la poemul *Luceafărul*. Este așadar vorba de mitizarea acelui folclor care a servit literaturii culte ca punct de plecare. Această mitizare a dus la structurări de sensuri noi, nu de puține ori diametral opuse modelului folcloric. Zmeul se metamorfoza în înger, iar pătimașa dragoste se depășea dezvăluind simbolul transcenderii condiției umane. [84]

*

Ceea ce era însă mai apropiat *gîndirii mitice* la Eminescu se contura din chiar condiția lui creatoare, căci sălășluind în mit, artistul însuși urca prin actul de creație către geneză. Reifica astfel de-a lungul existenței sale splendoarea pe care au avut-o începuturile. Însă *gîndirea mitică* a presupus chiar la romantici prezența conștiinței acestui mit, ce se cerea a fi cu exclusivitate al artistului. Poetul care încă în adolescență citea *Mythologie für Nichtstudierende* de Reinbeck, descoperea mitul artistului. Treptata conștientizare pe care acest mit o cîștigă și care a dus fără tăgadă la estetizarea lui, crea paralelismul dintre sentimentul mitic și conștiința lui artistică. Astfel, *gîndirea mitică* fiind prin excelență a geniului creator, afla în centrul ei mitul creației ca mit al propriei esențe. S-ar putea spune că-n acesta se alfă rezumate structura și funcțiile miturilor în genere, prin notele caracteristice de a fi istoria însăși a actelor pe care Demiurgul le-a înfăptuit, real și sacru, și-n inima cărora se desfășoară paradigmatic suita actelor

[84] Vezi toată problematica în legătură cu trecerea de la basmul izvor la *Luceafărul* în D. Caracostea, *Creativitatea eminesciană*.

Scanned with OKEN Scanner

umane încărcate de semnificații. Cunoscînd astfel miturile, și cu atît mai mult cel al creației, „abstract“ și „viu“, prin conștiință și prin raliere rituală putem cunoaște originea lucrurilor, reactualizînd puterile creatoare.[85] Ca artist, Eminescu reactualiza geneza, apropiindu-și-o în conștiință și deci participînd mitic la ea. Pe calea aceasta reedita adevărul primar după care omul, printre primii creați, a fost martor edificării cosmice.[86] Eminescu reface în perspectiva mult îndrăgită a demiurgității romantice lumea dintîi, ca în *Rugăciunea unui dac* și *Scrisoarea I*, spre a o arunca apoi în istoria pe care o descrie în *Memento mori* cu sentimentul vădit al deșertăciunii. Momentul genezei, ca moment mitic în creație, ar fi rămas totuși episodic, dacă poetul nu ar fi reținut sub convenție romantică tiparele necorupte ale frumuseții naturii. Geneza ca act, dar și geneza obiectivată și conservată în natura nemaculată. În cazul că natura poate fi înțeleasă în sensul cel mai larg, adică de cosmos, se poate aminti aici ca în legendele lui Tudor Pamfile *(Cerul și podoabele lui)*, frumusețea primordială a cerului neîndepărtat, semn al posibilei comuniuni a omului cu transcendența, pînă cînd oamenii înrăindu-se, cerul s-a înălțat și Demiurgul „s-a desolidarizat“ de lume.[87] În regimul mitic al unui cer aproape, cu astrele care dogoresc, stau și unele detalii eminesciene. În *Călin nebunul*, Zori-de-ziuă e-ntîmpinat cu vorbele : „Hai să stăm de vorbă-o țîră, să mîncăm păsat cu lapte / Vin încoa că bate luna — hai la umbră, — tot îi noapte“, pentru ca în *Luceafărul* departele să fie resimțit ca dureros, căci gestul înălțării astrului este de fapt îndepărtarea cerului ca simbol al detașării față de lumea care a pierdut puritatea primordială. Dorul sideral la Eminescu transcrie sentimentul întoarcerii către o lume care a păstrat poezia genezei și ține de semnificația mitică a reeditării acestui eveniment în însuși actul poeziei. Ca

---

[85] Vezi Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, pp. 30—31.
[86] Vezi Paul Anghel, *În căutarea unei mitologii românești*, *Viața românească*, 11, 1973, p. 126.
[87] Vezi Mircea Eliade, *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, Paris, Payot, 1970, pp. 89—93.

Scanned with OKEN Scanner

și geneza lumii, opera se cere a fi străbătută de fiorul creației. Această apetență pentru valorile imaginației prin care poetul se racorda marilor mișcări cosmice, nu putea fi decît a geniului în stare de-a trăi în ritm cu astrele, cum o făcuse Eminescu în *Luceafărul*. Era apoi și înțelegerea că „mitul cosmogonic ar fi considerat modelul exemplar al oricărei creații“ [88], încît *gîndirea mitică* la Eminescu s-a deschis cu generozitate asupra izvoarelor cosmogoniei pe care le-a aflat cu precădere în *Rig-Veda*. Dar dincolo de aceasta, *gîndirea mitică* se apropie cu interes de sensul mitic al evoluției umane. Cunoscînd originile, Eminescu a întrevăzut și devenirea omului, căci în linia dezvoltării mitologice i se deschidea acestuia perspectiva zeificării. Nici o forță din afara lui nu-l putea duce la întoarcerea în regn, sau la propășirea în condiția de înger. Eminescu a subînțeles că toate puterile individului stau în el însuși. E vorba de o creare și re-creare a omului, din sine, care dezvăluiau pe lîngă forța autonomiei individuale, identitatea de destin uman, grăind deopotrivă nu numai în *Upanishcade*, ci și în *Tat twam asi*-ul eminescian. Mitul creației este privit ca Tot, descoperind înrîurirea filosofiei indice. Demersul spre soluțiile ultime ale acestei filosofii atît de evidente poetului român, care cultivă ideea de Nirvana, sînt deviate spre înțelegerea creștină a nemuririi sufletului, căci re-crearea omului din el însuși este recunoașterea dreptului la nemurire pe care cu atîta patos întregul romantism german l-a cultivat în virtutea ideii de *Unsterblichkeit* și *Unzerstörbarkeit*. [89] Gîndirea mitică la Eminescu sintetizează alături de acestea, *originarul, (Urspriünglichkeit)* și conștiința originarului *(Urbewußtsein)*. Dar această putere de renaștere din sine, nu este oare noua condiție de zeu a omului ? Știut este că „toate ființele jertfite mor ca să retrăiască glorios în *altceva*, mai semnificativ, și mai puțin efemer“ [90], pe cînd omul romantic, apropiat atît de mult sufletului creștin, a ree-

---

[88] Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 47.
[89] *Nemurire* și *Indestructibil*.
[90] Mircea Eliade, *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, Buc., Publicom, 1943, p. 135.

Scanned with OKEN Scanner

ditat nu acest gen de jertfire rituală a Antropocosmosului, ci simbolul ecumenic strîns legat de creștinismul popular, în virtutea căruia omul santificat renaște din sine. Gestul acestei renașteri este subtextual prezent în întreaga biografie și creație eminesciană ca reflex al geniului în stare de a-și multiplica tinerețea trăind pe mai departe spiritualizat, dincolo de limitele biologice în actul creației cu izvorul în însuși sufletul poetului. Noua mitologie romantică presupunea așadar, un alogen care venea din direcția simbolisticii creștine, ce-i recunoștea individului crucificat puterea de a renaște din el însuși, spre deosebire de vechea mitologie în care ideea „morții creatoare" desființa puterea individualității. Creștinismul a conservat supremația *eului* în care romanticii au găsit izvoarele înseși ale eternității.

Dacă *gîndirea mitică* eminesciană a definit „moartea creatoare" în înțeles creștin, nu lipsește însă la marele nostru poet și sugestia „morții violente" în sensul jertfei antropocosmosului, preludiu la adînca viziune a creștinismului, dar pe care romantismul l-a preluat din perspective străine acestuia. Văzînd simbolul revoltei sociale în actul admirației revoltei titanești, romanticii n-au prevăzut că pe această cale ajung să se abată de la principiul sacrosant al armoniei cosmice. Această dramă este dezvoltată în *Andrei Mureșanu*, unde eroul revine după o „rătăcire" de acest gen la înțelegerea sublimei armonii celeste. Poemul *Demonism* este în înțelegerea totală a acestei drame doar un act în care asistăm la „moartea violentă" a Titanului, care ar putea simboliza în sens păgîn chiar moartea geniului. E o jertfire rituală a Antropocosmosului, căruia însă Eminescu i-a dat semnificația integră a „morții creatoare". Deși se recunoaște în detaliu a fi urmașa bătrînului Titan, ființa umană în viziunea eminesciană, care-n acest poem, deliberat, se încadrează în limite păgîne, e doar o ironie a Demiurgului : „S-au născut viermii negrului cadavru :/ Oamenii. / Spre a-l batjocori pînă și-n moarte / Ne-am născut noi, după ordin divin, / Făcuți ca să-și petreacă Dumnezeul / Bătrîn cu comica-ne neputință, / Să rîdă-n tunet de deșertăciunea / Viermilor cruzi, ce s-asamăn cu

el / Să poată zice-n crudă ironie : / Pămînt rebel iată copiii tăi !“ Astfel, titanul bun, care cu „aspru păr de codri“ „plînge în veci pe creții feții sale / Fluvii de lacrimi“... și ale cărui „gîndiri încremeniră reci / În fruntea sa de stînci și deveniră : / Rozele dulci, rubine, foile : / Smaralde, iară crinii / Diamante. Sîngele său / Se prefăcu în aur, iară mușchii / Se prefăcură în argint și fier.“, se arăta superior urmașilor. Moartea violentă a Antropocosmosului, care nu se arăta o „moarte creatoare“, cum poate ar fi trebuit, aducea în schimb înțelesul după care vechii mitologii îi lipseau valorile, pe care numai mitologia romantică atît de aproape creștinismului, le-a putut descoperi în sufletul uman.

În plan simbolic, „moartea violentă“ a presupus treptat o „imolare rituală“ în care se descopereau finalități de ordin creator. Prin sacrificiu „s-a creat un nou mod de a exista spiritualizat“, căci existența pe mai departe într-o creație e spiritualizare. Cel sacrificat și-a schimbat numai natura participînd „la o existență extra-umană condusă de un alt ritm temporal și un alt destin istoric“.[91] Urmărită în scara istorică a dezvoltării gîndirii estetice, ideea de „moarte creatoare“ debuta în paginile lui Vico prin acea precizare de valoare după care existența umană trebuie apreciată în conformitate cu ceea ce a înmagazinat, spre-a ne surprinde conștiința azi prin consecințele considerabile ale acestei ideologii, care în legătură „cu credința în eficacitatea morții violente, a cristalizat concepțiile tragice ale existenței“.[92] *Gîndirea mitică* eminesciană conține subtextual această deschidere spre noile înțelegeri moderne, în care tragicul existențial nu se traduce în acceptarea tacită și conformistă, ci în „decizia individului de a-și asuma destinul pînă la ultimele limite“[93], de a-i da un sens lucrativ, de a înmagazina de-a lungul existenței promisiunea supraviețuirii spirituale. Geniul eminescian se edifica în lumina acestui adevăr, care putea să fie revelat din însăși gîndirea

---

[91] Mircea Eliade, *La vertu créatrice du mythe*, Service de presse sans valeur commerciale, Rhein-Verlag, Zürich, 1957, p. 81.
[92] *Ibid.*, p. 82.
[93] *Ibid.*

Scanned with OKEN Scanner

lui mitică. Nu surprinde, astfel, capacitatea de a cuprinde timpul revolut ca putere de a transgresa în viitor. Atracția pentru „timpul forte" al epocii de aur și premoniția apocaliptică a lumii sînt cele două limite, repere între care vehiculează *gîndirea mitică* la Eminescu. „Eterna pace", intervalul dintre distrugere și re-crearea lumii, apare geniului impenetrabilă. Cunoscător al „timpului forte" prin proiecția sa mitică, poetul trăia antitetic „timpul mort", scurs în întreaga existență planetară. Astfel, din perspectiva istorică a secolului trecut, privind spectacolul dezgustător al lumii, putea să își apropie în conștiință imaginea neantizării acestei lumi *(Memento mori)*. Suficiente motive a vedea în poet un incurabil pesimist, însă *gîndirea mitică* la Eminescu, în încercarea de-a străbate dincolo de soarta noastră planetară, ce aparține unei ere cosmice, dezvăluie speranța unor începuturi noi. Poetul *ironiei romantice*, care gîndea distrugerea creației, spre a aduce la lumină alta mai frumoasă, se situa mitic în ritmul cosmic al morții lumilor și-al re-creării lor. *Gîndirea mitică* la Eminescu se sprijină pe-un optimism primar. Izvoarele tristeții, poetul le-a aflat în „timpul mort" și-n dezolarea unei lumi deșerte. Dorința de-a fi martorul distrugerii universale e în același timp dorința vieții ne-ntinate, și-a re-creării lumii. Gestul eminescian de a-și apropia apocalipsul era semnul sub care arta secolului ce îi urma, lansa sugestiile nimicirii, spre-a sugera speranța începuturilor: „C'est plus qu'une destruction, c'est une régression au chaos, à une sorte de *masse confuse* primordiale"... „il lui fallait réduire au néant les ruines et les décombres accumulés par des révolutions plastiques précédentes; il lui fallait arriver à une modalité germinale de la matière, afin de pouvoir recommencer à zero l'histoire de l'art." [94] Gestul distrugerii la Eminescu are un caracter prototipal pe care natura geniului său l-a sublimat ca adevăr profetic și adevăr artistic.

În plan estetic, *gîndirea mitică* la Eminescu avea fixațiunea paradisului primordial, realizabil în epocă tîrzie prin izolarea în paradisul insular (devenit tipic în

[94] Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 93.

Scanned with OKEN Scanner

epocă romantică). Un paradis în care oamenii trăiesc adamic într-o desăvîrșită „inocență primitivă". O spune poetul însuși prin port-parolul său Euthanasius, care-și descrie micul său Eden : „Pe un părete e Adam și Eva... Am cercat a prinde în aceste forme inocența primitivă... Nici unul din ei nu știe încă ce-nsemnează iubirea... ei se iubesc fără s-o știe... formele sunt virgine și necoapte... în expresia feței am pus duioșie și nu pasiune, este un idil liniștit și candid între doi oameni ce n-au conștiința frumuseții, nici a goliciunii lor. Ei îmblă-mbrățișați sub umbra unui șir de arbori, dinaintea lor o turmă de miei". [95] Paradisul primordial refăcut sub imperiul conștiinței, era un nou gest romantic, care nu ține însă de esența mitică. Mitul distrugerii, pune în umbră soluțiile conștiinței, și le clasează ca subtitute și paleative, sau numai moduri izolate ale fericirii, dacă nu doar simboluri care să resuscite o nostalgie pe cale de a dispărea, acoperită de chinul agonizant al conștiinței. Soluția de viitor pe care Albert Beguin o sugera și după care omenirea poate să recompună epoca de aur și fericirea începuturilor, nu prin întoarcerea în timpul revolut, ci prin înaintare și progres, în stare de-a forma o *supraconștiință*, pare a fi firească cu-atît mai mult cu cît e susținută de demersuri filosofice din care nu lipsește contribuția unui Eduard von Hartmann. Pînă acum, proiectul *supraconștiinței* pare a fi însă amenințat din o direcție în care activează conștiința însăși. Distrugerea limbajului artistic pe care o înregistrează lumea artelor e fenomenul simptomatic, care dezvăluie impasul supraconștiinței, accentuat de marele pericol nuclear ce stă sub semnul incertitudinilor etice. Și-atunci apelul la *conștiința mitică* ne readuce fatalmente pe un teren de profeții romantice.

*

Dar dacă geniul eminescian în setea de cunoaștere și în dorința de creație și-a compus o gîndire din care nu puteau lipsi marile mituri ale umanității începînd cu cel

---

[95] *Cezara*.

Scanned with OKEN Scanner

al originii și creației corelat cosmogonicului, continuînd cu miturile eschatologice și încheind cu mitul *eternei reîntoarceri*, al re-creării de sine în postura individului de rînd sau geniu, e pentru că în personalitatea sa poetul a putut intui două ritmuri. Unul care așeza ființa-i într-un orizont metafizic sau transpersonal și altul ce se dovedea al orizontului uman sau personal. Ghidată după aceste două ritmuri și două orizonturi, gîndirea mitică la Eminescu reface vîrstele umane ale geniului și reconstituie simbolic actul regenerării individuale ca un preludiu al transgresării în orizontul metafizic. Problema geniului nu este așadar numai problema capacității de cuprindere a vastității mitice, și nici cu exclusivitate problema împlinirii prin creație, ci finalmente e destinul unei individualități sub orizont uman și metafizic, destinul unui *eu* ce se recaută în traversarea lui prin lume. Este firesc, astfel, ca geniul eminescian să își transpună mitic *vîrsta copilăriei*, a *regăsirii narcisiste* în adolescență, și a *cutezanței prometeice* din vîrsta bărbăției. Dar toate-aceste vîrste luate-n sine, deși sînt paradigme mitice, nu își găsesc finalitatea decît sub orizontul metafizic, și care în gîndirea eminesciană se sprijină egal pe *mitul amintirii și-al uitării*, simbolizînd regenerarea, ca și pe *mitul androginic*, care semnifică perfecțiunea.

Încadrată-n repere metafizice, schema gîndirii mitice la Eminescu înscrie pentru început mitul *uitării și al amintirii*. Poetul nu transcrie semnificația dantescă a sufletelor care trec Aheronul și care scăldîndu-se în Lete șterg o dată cu cele șapte păcate și amintirea vieții pămîntești, ci acordă sensul doctrinelor „transmigraționiste", în care apa Lete-lui „șterge amintirea celestă a sufletului care revine pe pămînt, reîncarnîndu-se. Uitarea nemaisimbolizînd moartea, ci întoarcerea în viață".[96] Eminescu a gîndit paginile de pură mitologie platoniciană, cu trimitere directă la *Phedru* și *Phaidon*, ca și prescripțiile confreriei orphico-pitagoreice, care prevedeau ca sufletul să nu bea din apa izvorului Lethe apropiindu-se pe drumul din stînga, ci de a merge pe drumul din

[96] Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, pp. 150—151.

Scanned with OKEN Scanner

dreapta, unde va întîlni izvorul lacului Mnémosyne, cu apa dătătoare de *memorie* ca izvor sfînt și cu puterea de a-l menține în lumea nemuritoare a eroilor. [97]

Este interesant că Eminescu făcînd mitologia geniului a dat acestuia un înțeles uman. Excepționalitatea lui venind nu din puterea inițiatică de-a fi băut de la izvoarele sfinte, ci din puterea autodepășirii în purgatoriul lumesc. În *Povestea magului călător în stele* „genii beau vinul uitării, cînd se cobor din ceruri", deci uită viața cerească, uită izvorul nesecat al cunoștinței, spre a-l reface în condiție umană. Fiul de împărat din poemul amintit este inițiat pitagoreic de magul, marele seraf, de a nu bea din vinul uitării : „Deschise-ți-s nebîndu-l, a lumilor misteruri". Așadar, geniul ar reprezenta un stadiu preinițiatic, o ultimă trecere prin examenul vieții după care urmează inițierea și păstrarea memoriei eterne. Nu surprinde astfel că psihologia lui pe care cu fidelitate a refăcut-o romanticul, el însuși în postura poetului de geniu, alternează între motivele poetice ale „dorului de uitare" *(Sehnsucht nach Vergessen)* și al „reminiscențelor" din altă lume *(Anamnesis)*. *Sehnsucht nach Vergessen* a fost la Eminescu dorința uitării clipelor fericite („Să uit pe veci norocul ce-o clipă l-am avut"). Ca paradigmă mitică la fericirea pierdută de a nu fi fost inițiat la izvoarele memoriei eterne. Pe cînd *Anamnesis*-ul străfulgera în memoria poetului nu experiența personală, ci o existență transcendentală de ordinul *ideilor*. O spunea chiar poetul : „Și nu s-ar puté ca cineva, trăind, să aibe momente de-o luciditate retrospectivă, care să ni se pară ca reminiscențele unui om ce de mult nu mai este ?

Nu ezităm de-a cita cîteva pasaje dintr-o epistolă a lui Théophile Gautier, care colorează oarecum ideea aceasta : „Nu totdeauna suntem din țara ce ne-am văzut născînd și de aceea căutăm adevărata noastră patrie. Acei care sunt făcuți în felul acesta se simt ca exilați în orașul lor, străini lîngă căminul lor și munciți de-o nostalgie inversă... Ar fi ușor a însemna nu numai *țara*, dar chiar și *secolul în care ar fi trebuit să se petreacă*

[97] *Ibid.*, p. 151.

Scanned with OKEN Scanner

existența lor cea adevărată... Îmi pare c-am trăit odată în Orient, și cînd în vremea carnavalului mă deghizez cu vrun caftan, cred a relua adevăratele mele vestminte. Am fost întotdeauna surprins că nu pricep curent limba arabă. Trebuie s-o fi uitat". [98]

În schema *gîndirii mitice* la Eminescu, descinderea în lume se face, desigur mitic, perioadele vieții reeditînd paradigmatic marile mituri ale umanității. Copilăria reface în ea vîrsta dintîi a omenirii oblăduită sub un cer familial, apropiat și de continua comunicare. S-a spus pe drept că adevărul dintîi ar sta în primordialul uman. Filogenetic și ontogenetic, copilul reface vîrstele dintîi ale umanității, trăiește într-un timp mitic și paradisiatic [99], descoperind Inconștientul său ca un tezaur mitologic. Nu a lipsit *gîndirii mitice* la Eminescu și adevărul după care copilul nu trebuie să refacă paradigmatic mitul, căci are privilegiul de-a coborî în sine și a-l găsi în propriul Inconștient. Romanticii au cunoscut acest secret. Eroii lor adesea sînt copii, sau poate vîrstnici, care-au rămas copii, în stare de a se păstra într-un contact real cu ritmurile cosmice, facilitați fiind de libertățile Inconștientului și de fantasticul interior. Ermil, Elis, Alec, Maria, ca și eroul din *Visul unei nopți de iarnă*, cu toții sînt copii. Trăind copilăria trăiesc direct în mit, pe cînd poetul și-a refăcut-o din memorie spre a descoperi în basorelieful vîrstelor îndemnul de a regăsi mitul pierdut. Dar, vîrsta de aur se schimbă treptat cu una de argint. Copilăria dă locul adolescenței. Inconștientul nu dispare, e însă conștientizat. Sentimentele capătă o dublă dimensiune, purtînd atît insemnele acelui grandios care ne domină de dincolo de noi, cît și lumina conștiinței care îi dă valoare. Conștiința descoperirii de sine trebuie să fi fost începutul descoperirii zeești a omului, nu fără nostalgia de a fi fost cîndva în paradis. Descoperindu-se pe sine, eroul eminescian începe să-și fundamenteze conștiința lui de geniu. Coborînd cu gravitate în imperiile nelimitate ale propriului

[98] *Sărmanul Dionis*. Vezi Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 97 și întreaga teorie psihanalitică.
[99] În *Copii eram noi amîndoi*...

Scanned with OKEN Scanner

eu, trăia de fapt sub orizontul mitului lui Narcis, ce finalmente nu e decît al „geniului care se caută pe sine“,[100] nu fără sentimentul „neliniștii esențiale“ și-al „incompletitudinii eterne“. Mitul lui Narcis e mitul tinereții și al misterului erotic, dincolo de care adolescentul intuia puterea sufletului său modern de a trăi sentimentele în ambiguitatea lor, a exaltărilor, dar și a tristeților, care bemolizează stridențele pasionale. A se-ndrăgi de sine ca Narcis,[101] nu însemna numai preludiul unei îndepărtate, dar realizabile androginii, ci și descoperirea unei vîrste-a omenirii față de care eroul eminescian, paradigmatic, trăia cu simetria mitului lui Narcis. La suprafața operei, dimensiunea acestui mit este dimensiunea poeziei ce stă sub vraja tinereții, a trecătoarei fericiri și-a presimțirilor funeste. În adîncimea operei, mitul lui Narcis este o vîrstă a geniului lui Eminescu, și a iubirii-n general, după cum este începutul calm care anunță impetuoasa *Sturm und Drang* și încleștarea prometeică. Din orizontul personal al poetului, vîrsta maturizării *gîndirii sale mitice* sublimează acel entuziasm pe care scriitorii *Sturm und Drang*-ului îl puneau sub semnificația genialității. Eminescu reface în circuitul vieții sale artistice un fenomen mai larg în lumea literaturii și care se fundamentase la romantismul german în ideea asimilării geniului artistic cu prometeismul. Punctul de plecare se află la Kant și la Fichte. Înțeleptul de la Königsberg fundamentase ideea după care omul devine criteriul adevărului și al autorității morale precum și al ordinei în natură. Vechiul principiu al unei Divinități care dădea măsuri tuturor acestora, era înlocuit cu autonomia persoanei și imperativul moral și categoric, spre a răspunde glasului rațiunii din noi. Este vorba, așadar, de un principiu al libertății, care legitimează autoritatea umană și care aduce în atmosfera de dogmă religioasă aerul tare și prielnic al prometeismului în dublul său aspect. O dată ca aplecare simbo-

---

[100] Jean Segond, *Le problème du génie*, *op. cit.*, p. 277.

[101] „Și Narcis văzîndu-și fața în oglinda sa, izvorul. / Singur fuse îndrăgitul, singur el îndrăgitorul“. *Călin* (file din poveste).

Scanned with OKEN Scanner

lică și altruistică a omului asupra lui însuși și în al doilea rînd, concomitent cu aceasta, instaurarea spiritului de libertate și de independență în univers.

Spiritul prometeic era astfel spiritul universal justițiar și avea să facă pe mai departe carieră la filosofii propriu-zis romantici, care prin Fichte, fie că asimila *lucrul în sine* cu *inconștientul*, fie că, mai ales, vedea în schema raporturilor dintre *eu* și *non-eu*, din care *eul* creează lumea, o limitare a *eului* chemat să lupte contra dificultăților pe care și le-a creat singur, spre a ilustra misiunea morală, care este una activă. Corolară acestei idei cu pronunțată viziune prometeică, era și năzuința fichteană ca și a tuturor romanticilor care i-au urmat, de a transforma lumea după rațiunea și sensibilitatea lor. Salutară în germene, această concepție devenea problematică o dată cu pulverizarea ideii de *eu universal* într-un număr de euri infinitezimale, cum s-a întîmplat în lunga existență a romantismului, îndreptățite egal a cere modificare lumii după o viziune proprie. Pătrunderea adevărului kantian și fichtean în conștiința artistică a secolului al XIX-lea a pus drept urmare, în circulație motivul prometeic în literatură, care reagita ideea libertății individuale dusă pînă la proporții titanești, ceea ce a convenit cu precădere *Sturm und Drang*-ului, dar și a recunoașterii trăirii sub orizontul mitic prometeic. Eminescu însuși integra *gîndirii sale mitice* prometeismul ca vîrstă biografică și artistică, după cum ca atitudine filosofică și estetică. E-adevărat că nu întîlnim expres acest motiv. El își justifică exitența în starea de spirit a artistului, care cunoaște multe trepte, regenerări și surprinzătoare mutații, căci același Eminescu nu va fi absent și de la atitudinea contrară prometeismului, aceea care îl conduce la linia filosofiei cinice și practic la respingerea urmărilor acestuia în civilizație. Adversar al ei, Eminescu transcrie *avant la lettre* punctul de vedere spenglerian. Numele lui Prometeu e pomenit o singură dată în *Memento mori* ca termen de comparație pentru Napoleon, dezvăluind ca și pentru acesta, simpatie: „Exilat în stînce sure și'n titanica-i gîndire, / Ca Prometeu ce-a adus lumei a luminei fericire, / De pe-o piatră el privește lingușirea mării-adînci.“. Dar atitudinea pro-

Scanned with OKEN Scanner

meteică reiese mai ales din spiritul de libertate tradus filosofic și social, punctat în *Andrei Mureșanu* și *Demonism* în 1871, *Împărat și proletar* (1874) și *Mureșanu* (1876). *Glossă* este o apariție tîrzie, care fundamentează prometeismul în linie morală, adăpat din filosofia kantiană a imperativului moral și categoric și a autonomiei persoanei.

Integrat *gîndirii mitice* eminesciene, prometeismul depășește înțelesul vinovăției pe care Antichitatea o atribuia celui ce răpise focul pentru oameni, după cum depășește înțelesul goethean, păstrîndu-se aproape de semnificațiile kantiene și fichteene, din perspectiva cărora poetul dă prometeismului un demers personal. Ideea de ieșire din dogma religioasă, care îi parvenea prin Kant, ducea fatalmente la concluzia insubordonării și deci la ieșirea din armonia universală. Dar pentru *gîndirea mitică* eminesciană, care nu se putea împăca cu separarea de ritmurile cosmice, această ieșire din armonia universală este numai un pretext al reîncadrării din perspectiva nouă a individualității libere, care prin liberul arbitru acceptă armonia cosmică. Este, așadar, la Eminescu o adîncire a *gîndirii mitice* și-o căutare de valorificare în linie romantică a individualității creatoare a geniului, conștientă de sine și prin aceasta conștientă de racordarea la Tot. *Gîndirea mitică* eminesciană e plină de sugestii în ceea ce privește necesitatea mutațiilor mitice, plecînd chiar de la mitul proteic. Lăsînd la o parte inevitabila lui depășire prin chiar vîrsta artistică a scriitorului, acest mit s-a afirmat nu fără rezistență, căci în gîndirea eminesciană continua să stea convingerea cinică și deci repulsia pentru civilizație. Dar repulsia pentru titanianul act al civilizației era și respingerea prometeismului ca act al spiritului? Era repudierea filosofiei fichteene? Desigur, nu. Dar faptul că voia a da chip lumii după sentimentele individului care cugetă, suscita cel puțin o mare întrebare. Are acest individ garanția perfecțiunii lui? Răspunsul îl putea da rațiunea solgeriană sprijinită pe „infinita negativitate absolută", care dezvăluia nu perfecțiunea omului, ci perfectibilitatea lui. Din această perspectivă mitul prometeic devine un *an-*

Scanned with OKEN Scanner

ti-mit, căci în ordinea mai largă a lumii mitice condiția individuării rămîne ca un stadiu revolut. Pentru a exista ca mit pe mai departe, mitul prometeic va trebui ca să își modifice natura. Aceasta a fost și motivul pentru care Goethe, la timpul lui, deși abandona vechea înțelegere a mitului care privea vinovăția prometeică, nu a ajuns ca să cristalizeze dincolo de permanența acestui mit, ce stă în înțelesul genialității creatoare, valențe noi. Nu trebuie să căutăm la Eminescu sugestia imediată a acestora. Sigur este că în cercetarea gîndirii sale mitice, prometeismul este doar o vîrstă. E adevărat, o vîrstă a bărbăției care biografic ar putea ține de la 21 la 33 de ani, între momentul de creație a poemului *Andrei Mureșanu* și momentul *Glossei*. O vîrstă în care încheie itinerariul său lumesc, dincolo de care se deschide orizontul transpersonal sau metafizic al poetului, luminat de perspectiva atingerii perfecțiunii. Aceasta nu va fi posibil decît cu integrarea androginului *gîndirii mitice* eminesciene.

Mitul androginului, care a preocupat atît de mult mistica secolului al XIX-lea, înscria în filosofia romantică un punct terminus. Evoluționismul romantic care își propusese nu fără succes să demonstreze un adevăr care era considerat fundamental în lume, că există o permanentă atracție între regnuri, că e deschisă calea evoluției, întregii existențe, organice sau anorganice, nu mai lăsa loc îndoielii că omul se afla el însuși în acest proces de promițătoare devenire. Evoluția spre spiritualitate urma ca o consecință firească din premisa darwiniană a evoluției speciilor. Astfel, scopul existenței, al devenirii și al autodepășirii umane viza finalitatea supraviețuirii ei spirituale. Aceste speranțe de totdeauna ale omenirii ar fi rămas însă cele mai îndepărtate utopii prin imposibilitatea verificării științifice. Un optimism metafizic și o recunoaștere pe calea ireductibilului rațional, ca și un sentiment al demnității omenești au fortificat ideea posibilității devenirii umane pînă la perfecțiune. Omul la orgini a fost perfect și dacă peste timp a decăzut n-a însemnat că posibilitățile de a-și apropia modelul său primordial îi sînt excluse. Această încredere în perfec-

Scanned with OKEN Scanner

țiunea căreia epoca romantică i-a dat multiple înțelesuri legate mai ales de geniul creator, era menită să rezume două direcții, perfecțiunea etică și cea estetică. Se deducea că geniul prin altruismul său de a crea transpersonal, suie spre idealul etic de androginizare. Cu cît desăvîrșirea artei sale era recunoscută ca o jertfă a omului, cu-atît el își îndeplinea menirea. Așadar, geniul își condiționa estetic idealul său etic. Din această perspectivă, androginia lui substituie oricare altă cale de androginie. În genere, problema androginului a fost tratată cu exclusivitate ca o problemă etică religioasă, cînd ea viza de fapt persoana creatorului de geniu. Acesta acționa direct în mit, fiind el însuși în procesul de androginizare, sau conștient reifica și valorifica un mit care era oglinda devenirii sale. Cert este că, oricum, artistul se încadra în mit.

Pentru o parte din romanticii germani, androginul nu rămîne omul perfect al timpurilor primordiale, ci mai de grabă era proiecția de viitor a individului. Credința într-o umanitate a viitorului pe care Ritter, amicul lui Novalis, o ilustra în *Fragmente aus dem Nachlass eines jungen Physikers,* era menită să stimuleze dorul de perfecțiune în care Wilhelm Humboldt descoperea însuși divinul. Franz von Baader, mai aproape de mit, recunoștea androginia primordială și retrăirea ei în viitor conform modelelor dintîi, după ce, cum crede Fr. Schlegel, se va fi produs o reintegrare progresivă a sexelor *(Über Diotima).* J. Böhme vorbea în termeni uzitați de alchimie, evocînd *rebis*-ul, simbolul androginului ermetic. Problema androginului care a agitat conștiința filosofică și literară a romanticilor în secolul trecut și care se părea a fi istovită o dată cu ultimul mesaj pe care Balzac îl aducea în *Seraphita,* renaște în dezbateri teoretice la începutul secolului nostru. Richarda Huch aducea în discuție la început de veac problema androginului pe drept legată de magnetismul animal și teoria evoluției. Separarea de darwinism și acreditarea ideilor lui Georg Friedrich Daumer după care omul evoluează spre *Übermensch,* adică spre angelizare, numai în condiția renașterii „bătrînului Adam" și a vechii umanități, era o

Scanned with OKEN Scanner

evidentă resuscitare a mitului.[102] Cercetători de seamă, printre care Dr. Fritz Giese, pun în legătură androginia cu eroticul și acesta cu creația artistică, într-o viziune în care nu lipsesc ideile de „Galvanismus" „Selbstberührung" și „innern Pluralis" aduse toate spre semnificații magice.[103] Cu aceeași intensitate, androginul a solicitat gîndirea teologică a perioadei interbelice. Astfel, Georg Koepgen vorbește de androginia clerului[104], iar N. Berdjaev prefigurează omul ca un Crist. Dar cartea care face sinteza întregii probleme din perspectivă filosofică, religioasă și estetică este *Méphistophélès et L'Androgyne*[105], în care Mircea Eliade examinînd și reexaminînd o serie de probleme delimitează printre altele destinul literar pe care l-a avut acest motiv în circulația europeană. Balzac prin *Seraphita* ar fi cel care „a reușit să dea o temă fundamentală antropologiei arhaice. Androginul ca imagine exemplară a omului perfect", și să transpună cu fidelitate teoria swedenborgiană a omului perfect. Androginul lui Péladan (1891) și al lui Anatol France pe drept i se păreau mediocre, deschizînd de fapt drumul spre înțelegerea androginului ca hermafrodit morbid, cum o întîlnea la Aleister Crawley printr-o regretabilă degradare a simbolului și a semnificației lui metafizice. În interpretarea lor anatomică, precizează Mircea Eliade, acești scriitori au uitat că Antichitatea de la care ei pretind că pornesc nu confunda hermafroditul cu androginul. Copiii născuți hermafrodiți erau omorîți, considerați fiind ca aberații naturale în care se simțea mînia zeilor. În schimb, „numai androginul ritual putea constitui un model, pentru că implica nu cumulul organelor anatomice, ci simbolistic totalitatea puterilor magico-religioase solidare acestor două sexe".

La Eminescu, localizarea androginului în operă este un lucru dificil și fără rezultat, căci în afara sugestiilor

---

[102] *Ausbreitung und Verfall der Romantik*, Leipzig, 1902.
[103] *Der romantische Charakter*, Erster Band *Die Entwicklung des Androgynenproblems in der Frühromantik*, Wendt & Klauwell, Langensalza, 1919.
[104] *Die Gnosis des Christentum*, Salzburg, 1939.
[105] Gallimard, Paris, 1962.

Scanned with OKEN Scanner

ambigue din creația în proză (*Avatarii faraonului Tlà*), unde Cezar și Cezara, adică o „grațioasă androgină" sub puterea magică a lui de Lys, ce îi dă farmecul unui „paj frumos și melancolic" sau al unei „Hamlet-femeie", nu poate fi vorba nici de degradarea simbolului și nici de valorificarea lui. Dar de la acest joc literar se poate trece la *Povestea magului călător în stele*, unde călugărul anahoret (poate nebun) simte dorința întregirii androginice : „Cînd noaptea însă-i caldă, molatecă și brună, / Atunci o chem din mare, atunci o chem din lună / Pe-acea parte iubită a sufletului meu". Mai interesantă pare totuși a fi tentația lui Eminescu de a aduce în cuplu nu numai din dorința antitezei, Mefistofelul și Androginul, adică satana și îngerul, venera și madona, pe rînd împăcați prin iubire. Sugestia ține de domeniul evoluției în care nu-i exclusă convertirea în bine a răului. Dacă aceasta poate ține de probabil și imprevizibil, Eminescu a fost mai sigur atunci cînd a acordat geniului poetic posibilitatea angelizării femeii „Și-am făcut din tine-un înger, blînd ca ziua de magie, / Cînd în viața pustiită rîde-o rază de noroc". Tendința de estetizare preraffaelită, înainte de a porni de la un Dante Gabriel Rosetti, a fost mai întîi un gest subiectiv-romantic de proiecție androginică, ceea ce se putea verifica în tendința mai largă de angelizare a femeii, unde aceasta joacă rolul dantesc al *donnei angelicata*. Asimilînd androginul cu îngerul, adică investindu-l cu calitățile perfecțiunii, Eminescu putea aduce după crearea magului călător în stele, considerat „seraf mare", în alt poem, poemul de sinteză al operei sale întregi, care e *Luceafărul*, prezența angelică a lui Hyperion. Și dacă poetul însuși recunoscuse în acesta simbolul geniului, nu mai încape îndoială că mitul androginului este un mit al geniului.

*

Dar dacă în schema gîndirii sale mitice Eminescu s-a axat pe marile mituri ale umanității, nu a lipsit poetului dorința de a introduce și viziunea unei mitologii românești. Resimțită în genere această tendință în litera-

Scanned with OKEN Scanner

turile romantice, începînd cu literatura germană, prin prețuirea mai ales a folclorului autohton, a atras și conștiința artistică românească atît de sensibilă la creația populară națională recunoscută prin originalitatea ei ca unică. Impulsul romantic german de a crea o nouă mitologie, justificat filosofic prin prerogativele supremației eului, ar fi rămas poate fără obiect în absența resuscitării vechilor mituri naționale conservate de folclor. Noua mitologie, atît cît ea s-a realizat, s-a bizuit pe o sistematizare mitică a folclorului. Aceleași imperative estetice corelate cu factorii eteronomici de importanță capitală într-o epocă în care la noi se agita problema statului național și regăsirea noastră în coordonatele etnice și psihice comune, au stat la baza încercărilor de a fundamenta o mitologie românească încă din primele decenii ale secolului trecut. „Noua mitologie", fie ea chiar în viziunea romantică germană, nu a însemnat o „tabula rasa" a vechii mitologii, întrucît marile mituri rămîneau eterne și pentru că spiritul de universalitate al romanticilor se regăsea în ele. Dar pe tot atît de necesară se vădea posibilitatea de abordare a absolutului romantic pe calea unei mitologii naționale. În această dialectică ne-am înscris și noi, gîndind fie o adîncire a *gîndirii mitice* din perspectivă autohtonă, fie instaurarea unei viziuni mitice românești, cum a preconizat-o Eminescu în *Genaia*, căutînd a construi un mit începînd cu funcțiunea lui estetică și pe calea aceasta a încerca să urce spre izvoare. Puterea de a pătrunde în subconștientul unei colectivități naționale, de unde să configureze lumea cu începuturile ei, la care au fost martori, nu putea fi decît a geniului. Viziunea eminesciană din *Genaia* ar fi putut deveni expresia cea mai autentică a *inconștientului* nostru mitic, dimensiunea românească de dincolo de istorie. Pe de altă parte, mitologia românească, atît cît a putut fi configurată, apărea și ca un mod legitim de-a ne justifica istoria și de-a-i împinge începuturile în cețurile mitice. Cu Eminescu mai ales conștiința românească a luat act că trăim și gîndim mitic în dimensiunile unei mitologii universale ca și naționale. Astfel, cînd poetul vorbea de existența „geniului popo-

Scanned with OKEN Scanner

rului român", nobila sa obsesie nu putea însemna în esență decît facultatea mitopoetică populară căreia numai o individualitate artistică de dimensiunile geniului putea să îi creeze un coronament. Geniul ca individualitate era chemat să sublimeze alături de puterea lui, facultatea mitopoetică a geniului popular. Nu surprinde, astfel, că mitologia românească în proiectul ei romantic s-a preocupat de stabilirea unor coordonate, a unor puncte de reper, sau a unor puncte de rezistență pe care să se sprijine *gîndirea mitică*. Mai întîi a fost preocuparea pentru o geografie mitică, aproximarea spațială preistorică în granițele vechii Geții a lui Sarmis și stabilirea punctelor ei mitice. Raza acestor puncte nu depășea hotarele binecunoscute ale țării, căci Sarmisegetuza, muntele Pion (Ceahlăul) și Marea Neagră erau doar centrele lor mitice. Sarmisegetuza e subînțeleasă în *Sarmis* și *Gemenii*, muntele Pion este amintit în *Povestea magului călător în stele*, iar Marea Neagră este panteonul zeilor dacici, prefigurat în *Memento mori*. Reflectorul eminescian își aruncă luminile mai ales în perioada premergătoare cuceririi romane, considerată nefastă, dezvăluindu-ni-se prin aceasta simpatia poetului pentru substratul nostru etnic. Edenul dacic e împărăția legendarei Dochii (Dacii) : „Munți se-nalță, văi coboară, rîuri limpezesc sub soare, / Purtînd pe-albia lor albă insule fermecătoare, / Ce par straturi uriașe cu copacii înfloriți — / Acolo Dochia are un palat din stînce sure, / A lui stîlpi-s munți de piatră, a lui streșin-o pădure, / A cărei copaci se mișcă între nouri adînciți". Ținutul Daciei e idealizat, scos din imaginația romantică a lui Eminescu, dar nu fără posibilitate de referință, după cum poetul a dat mitului dacic o adîncă perspectivă temporală, care deși depășește posibilitățile memoriei de azi, apare totuși plauzibilă ; „Și-n odăile înalte din frumoasa monastire / Sunt pe muri tablouri mîndre, nimerită zugrăvire / Ale miturilor dace, a credinței din bătrîni ; / Prin grădini cu albe-izvoare sunt a lunei dulci amoruri, / Sau palate argintoase unde zori trăiesc în coruri, / Sau pădurea cea vrăjită cu frumoasele-i regini."

Scanned with OKEN Scanner

Hotarul natural al țării, Dunărea, este amintit în *Memento mori*. De asemenea, Carpații, osatura timpului nostru mitic. Geografiei mitice, Eminescu i-a adăugat cel de al doilea element de mitologie, zeitățile. Zamolxis este părintele mitic legat de substratul tracic, căruia i se subordonează Odin. Familia zeilor nu e o castă închisă. Eminescu i-a acordat acea înțelegere pe care marii noștri domnitori au practicat-o mitic, de-a promova în ranguri după vitejie. Personalități mitice devin cei ce au fost eroi mitici. Decebal și ducii daci sînt după moarte zei, alăturea de Odin, în halele albastre ale Mării Negre sau în Walhala. În fine, timpul mitic apare în gîndirea eminesciană localizat la epoca de aur a unei Dacii preromanice, și-apoi după un gigantic salt în vreme, la primii mușatini. Eminescu a gîndit două epoci de aur, una în care au trăit strămoșii daci, și alta localizată la începuturi de istorie națională, de unde înțelesul existenței a două mituri și mitologii ținînd deopotrivă de umanitate-n general și de național în special. Tendința radicalizării mitologice pe calea dezvoltării miturilor naționale nu era numai un act de fantezie. Spiritul de diversificare a fost un abandon al vechiului imobilism, de a menține lumea în tipare neschimbate. Zăcămintele folclorice ale diferitelor popoare descopereau noi moduri de gîndire și expresie. Chiar dacă adevărul este unul singur, modul de a-l vedea sau de-a-l pătrunde apare diferit. Epoca romantică deschidea astfel o nouă înțelegere, care-aducea în peisajul monton al vechilor mitologii policromia sugerată de înțelesurile naționale. Mișcarea de translație spre noile mitologii a dat-o mai întîi tendința combinării vechilor mitologii dezvăluind de fapt expresii diferite acelorași prototipii. Deși aceasta nu era decît un mod manieristic de-a explora, nu a rămas fără efect artistic. Cele mai multe virtuți imagistice le-a cîștigat Eminescu din gestul apropierii față de mitologia nordică. Pentru a prefigura goticul ca sentiment și ca mod de a gîndi romantic a avut nevoie de o arhitectură adecvată. Domele albastre clădite de poet în Marea Neagră și populate de zei dacici și nordici răspundeau viziunii mitologiei nordice. Însă simbolurile istorice care se vehiculau în această lume subacvatică construită gotic, pri-

Scanned with OKEN Scanner

veau destinul Daciei și Romei. Subtila sugestie, după care în viziunea eminesciană dacii ar avea o localizare boreală, apropiată Nordului (al cărui zeu învinsese pe Napoleon !) explică și tentația unei compenetrații mitologice, cu punct de plecare în ideea lui Jacob Grimm, care în *Geschichte der deutschen Sprache* identifica pe Geți cu Goții. În altă privință, sentimentalitatea românească structurată de voluptatea suferinței, în contact cu mitologia indică putea da reverberații tulburătoare, cum e adevărat nu de puține ori a încercat Eminescu : „Cu durerile iubirii / Voind sufletu-mi să-l vindec, / L-am chemat în somn pe Kama — / Kamadeva, zeul indic. / El veni, copilul mîndru, / Călărind pe-un papagal, / Avînd zîmbetul fățarnic / Pe-a lui buze de coral. /“ ...„Cu săgeata-i otrăvită / A sosit ca să mă certe / Fiul cerului albastru / Ș-al iluziei deșerte.“ Pajul Cupidon pălește însă în comparație cu Sburătorul care se manifestă într-un climat de pură mitologie românească.[106] Era și firesc, pentru că finalmente Eminescu urmărea să realizeze la modul poetic un mitos autohton. De la poet nu au rămas însă atîtea motive mitologice care să poată compune corpusul unei mitologii, căci Genaia, Dochia, strigoii, Sburătorul și meșterul Manole nu puteau răspunde decît în parte bogatei problematici folclorice legată de mitologia românească. Neînchegarea mitologică la Eminescu a avut pe lîngă explicația ce ține de destinul nefericit al poetului, o cauză care trebuie căutată în însăși estetica romantică. Se știe că aceasta a încurajat fragmentarismul, care la rîndu-i a demobilizat orice posibilitate de a închega un sistem de gîndire estetică și cu atît mai puțin de a realiza un sistem normativ. Ori o mitologie nu poate exista, oricîte mituri ar fi vehiculate, fără criteriul unei sistematizări, care să îi dea fortificația necesară și să-i împiedice procesul de dizolvare sau pulverizare. Este adevărat că, în schimb, romantismul a supraviețuit din puterea marilor mituri, dar nu s-ar fi putut constitui mitologic decît cu riscul dogmatizării, adică tocmai cu ceea ce îi repugna.

---

[106] Vezi *Călin* (file din poveste).

Scanned with OKEN Scanner

Semnificația mitică a neînchegării mitologice la Eminescu a stat finalmente în conștiința și sentimentul că ideea desăvîrșirii noastre politice și culturale ține de un proces durativ. Numai traversarea acestuia putea da perspectiva întregului și dreptul de cuprindere mitică a realității românești. Oricum, imensul pas înainte făcut de Eminescu în „căutarea unei mitologii românești" atestă *gîndirea mitică* proprie a poetului și justificatul sentiment al geniului său de a afirma dreptul la personalitate pe care trebuie să-l aibe în lume poporul român. Era în aceasta și nobila ambiție de a avea acces la *Centrum* prin noi înșine. *Gîndirea mitică* eminesciană se configura astfel ca prototipică pentru arhaeul românesc ce-și căuta coronamentul propriu.

c. **Fantasticul ca aventură**

Dacă *gîndirea mitică* a creatorului romantic s-a configurat ca o categorie estetică strîns corelată de acele coordonate psihice care îi reclamau prezența permanentă, fantasticul deși legat de existența geniului în mod cu totul episodic, prilejuia acestuia un abandon total într-un imperiu al libertăților depline. Fantasticul, ca și oniricul, era astfel chemat să dea expresie acelui sentiment fără de care sufletul romantic nu își găsește împlinirea. S-ar putea spune că sentimentul libertății pe care se edifică a rămas singura caracteristică esențială comună atîtor teorii, care au diversificat sfera și conținutul categoriei de fantastic. Chiar atunci cînd recunoscute ca două realități, Roger Caillois și Tzvetan Todorov se apropie în definirea ei prin apariția *neobișnuitului*, motivele de diferențiere devin substanțiale. Căci Todorov conduce la *ezitarea* celui pus în fața supranaturalului, solicitîndu-l într-un interval de timp pe care îl numește al *incertitudinii*, pe cînd Caillois accentuează factorii „rupturii" și ai „neliniștii", ce se produc o dată cu apariția elementului neobișnuit și inadmisibil, într-o lume „prea liberă, lipsită de legi, lipsită de regulari-

Scanned with OKEN Scanner

tate". [107] Cert este că în această lume a inconștientului, se regăsește în mod plenar fantasticul, iar particularitățile ajung doar să compună zona periferică a definiției cu elemente de psihologie.

În accepțiunea romantică, fantasticul își găsește justificarea filosofică în gîndirea fichteană, după care eul în expansiunea sa creatoare, putînd proiecta lumi, proliferează cu concursul fanteziei lumea fantasticului. În simpla proiecție a fanteziei, așa cum Schelling înclina să creadă, se deschidea drumul construcției unei adevărate „metafizici a imaginarului", se întrezărea gestul romantic al coborîrii la izvoarele alimentate de sentimentul libertății în care puteau fi recunoscute haosul originar neîngrădit de legi, expresie absolută a libertății, asemănător, dacă nu chiar identificabil inconștientului uman. Văzînd în acesta adevărata lume, romanticul restabilea un dialog intim cu sine însuși, care în planul conștiinței marca o inedită aventură a spiritului. De aici și apropierea pînă la confuzie a fantasticului de oniric, căci și unul și altul exprimînd valorile inconștientului se regăseau în substanța aceleiași realități căreia voia să-i dea expresie. Ca imprevizibil dar al clipei, în practică, se presupunea acea posibilitate voită (cînd e vorba de fantastic) și întîmplătoare (cînd e vorba de oniric) de a ne păstra pe termen limitat în zonele inconștientului. Spre deosebire de gîndirea mitică, fantasticul apărea emancipat de servituțile gîndirii, ridicîndu-ne la acea puritate pe care zona marilor altitudini ozonifiante o putea da. Categorial, putea fi modul de expresie pentru *gîndirea mitică,* sau pentru libertățile onirice, pe care le înțelegea emancipate de contactul intelectual. Sub raportul puterii de a persista, *gîndirea mitică* ajunge pînă la permanentizarea prezenței ei, pe cînd fantasticul e episodic întocmai ca oniricul, ceea ce și explică-n parte dorința însoțită de farmecul aventurii, menită să dureze cît un divertisment. Între oniric și fantastic sînt granițe greu de stabilit. Oniricul apare ca un atribut în

[107] *În inima fantasticului,* Buc., Editura Meridiane, 1971, p. 15.

Scanned with OKEN Scanner

genere uman. Un copil sau un alienat poate avea vise, sau poate gîndi oniric, dar dincolo de orice intenționalitate artistică peisajul lor oniric poate să fie el însuși ideal. Pentru proiecția imaginară a fantasticului, situația poate fi identică, dar poate fi și rezultatul unei intenționalități artistice.[108] Ca formă de expresie a gîndirii mitice, oniricul apare superior fantasticului, după cum fantasticul își adjudecă superioritatea asupra *gîndirii mitice* printr-o independență relativă și printr-o putere de autoironizare în propriile-i granițe. În fond, categoriile fantasticului și oniricului nu se condiționează și nu se exprimă reciproc. Ele se întîlnesc pe același teritoriu al inconștientului, asupra căruia acționînd în moduri diferite, ajung să compună o geografie a fantasticului și-o geografie a oniricului total deosebite. Se poate spune așadar că în oniric spiritul trăiește de la sine o aventură pură, pe cînd fantasticul din contră își pregătește aventura. Este și rațiunea pentru care geniul poate fi întîlnit pe un meridian sau altul al geografiei care conține un itinerar fantastic, ceea ce nu înseamnă însă că ale sale caravane nu se pot pierde în pustiurile inconștientului.

Raportul între fantastic și oniric dezvăluie și amănuntul după care primul, păstrează o legătură cît de slabă cu elementul coordonator al rațiunii, facilitează geniului putința de a-și erija o intenționalitate, pe cînd oniricul deși oferă artei imense posibilități de explorare, rămîne în esența lui autonom. Cele mai multe pagini în care oniricul apare sînt povestiri după un vis, și nu visul însuși. Puterea geniului de a-l ilustra stă astfel în forța de a conserva cît mai fidel memoria pe care a căpătat-o în trăirile onirice. Marea dificultate pe care însuși geniul o întîmpină e de a nu putea transpune-n ecuație oniricul și arta. Poate, doar muzica să fie o excepție. De aici, prin comparație, un avantaj de care se bucură fantasticul e de a rămîne o categorie limită în estetica romantică pe care geniul și-o însușește ca atare. Oniricul păstrîndu-se ca un domeniu aparte care creează

---

[108] Visele provocate sînt de fapt fantastice.

Scanned with OKEN Scanner

posibilitatea unui sistem relațional cu întreg corpusul categoriilor romantice. [109]

Imposibilitatea stabilizării în inconștient a fost un lucru de la sine înțeles artistului, care a resimțit adesea acest domeniu ca și interzis, drept un domeniu al satisfacției spirituale și al incitării spre o cunoaștere mai vastă și mai profundă. Descinderea în fantastic, apreciată ca o coborîre în inconștient, nu putea fi decît o aventură a spiritului în urma căreia artistul putea să sublimeze evanescența unei lumi cu totul inedită. Dar fantasticul interesează ca aventură atîta timp cît intră sub unghi estetic, adică atîta vreme cît el nu a rămas o simplă experiență personală și cu atît mai puțin un divertisment. Desigur, problema incită două faze, procesul ontic al fantasticului de care s-a apropiat mai mult Roger Caillois, și morfologia fantasticului sublimat în individualitatea operei de artă. Rămîne în afară, în mod deliberat fantasticul natural, obiectivat prin hazardul fenomenelor naturale, și care-și cere dreptul de oglindire a existenței lui în similitudine cu operele artistice ale domeniului plastic, căci fantasticul natural este prin excelență plastic. O dată recunoscut în el, vom putea descoperi pe lîngă caracteristicile fantasticului artistic (de domeniu mai ales categorial) hazardul unei puteri haotice venită din natură, similar, dacă nu chiar identic cu cel care domină străfundurile inconștientului uman. Izolînd convențional fantasticul natural, ne rămîn în față problema procesului ontic al fantasticului și problema morfologiei fantasticului sublimat în opera de artă. Pentru aceasta a doua problemă, schemele lui Tzvetan Todorov cu privire la fantasticul pur, ca graniță între fantasticul straniu și fantasticul miraculos, ca și radicalizarea straniului și miraculosului, constituie o contribuție în materie, care se specializează apoi la V. I. Propp în specia basmului, desprinsă, se subînțelege, din subîncrengătura straniului pur. [110]

---

[109] Aceasta e și rațiunea pentru care în lucrarea de față nu am deschis un capitol oniricului.

[110] Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Buc., Edit. Univers 1973, și V. I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Buc., Edit. Univers, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

Morfologia fantasticului rezultată firește pe baza analizei unor evidente structuri în opera literară, interesează problema geniului în măsura în care orice operă subînțelege prezența geniului. Procesul ontic, sau fantasticul privit ca aventură a spiritului creator, trebuie să stea în primul plan, fixînd acel interes pe care estetica generală îl dă procesului creației operei de artă. În acest sens, un punct de plecare e fenomenul „rupturii" pe care Caillois l-a pus în evidență în procesul ontic al fantasticului, dar și în sugestiile operei de artă sprijinite pe fantastic. Considerînd termenul fantasticului ca „pur negativ", justifică fenomenul de „ruptură" față de real. Este așadar vorba de un fantastic pur spre care năzuie Caillois și în virtutea căruia realitatea e pusă fenomenologic în paranteze : „Fantasticul nu-i fantastic decît dacă se înfățișează sub forma unui scandal inadmisibil pentru experiență sau pentru rațiune". [111] Că s-a întîmplat așa, lasă să se înțeleagă Caillois, e prezența în creații picturale ca *Nava* sau *Oglinda nebunilor* a unei lumi pervertită și transformată într-o anti-lume „diabolică și nelegiuită în care totul devine în același timp ispită și blestem, lăcomie și pedeapsă". Desigur, aceasta dovedea sondarea acelei zone infernale pe care nu o exceptează inconștientul uman și pe care nu o neglijează fantasticul. Ideea de „ruptură" și de „scandal" fiind conjugată cu „insolitul", căruia i se cere acea manifestare considerată în mod firesc emancipată de ceea ce nu e neprevăzut : „Dar insolitul nu-i nimic, insolitul nu se arată dacă nu violează, dacă nu sfîșie brusc o regularitate bine stabilizată și care părea de neclintit". Caillois are meritul de-a fi descoperit în amprenta operei de artă psihologia inconștientului în trăsături fundamentale. Involuntarul, atitudinea de acceptare, adică de adeziune la fantasmele interioare, întrebările neliniștitoare, care dezvăluie intraductibilul și eterna fugă după orizonturi ce se îndepărtează, evidența zonelor obscure neliniștitoare prin posibila interogare a spiritului cu privire la certitudini și incertitudini. Așadar, reface procesul ontic mergînd pe urmele unor semne ascunse ale operei, acele

---

[111] *În inima fantasticului, op. cit.* p. 22.

Scanned with OKEN Scanner

semne care traduc aventura spiritului în fantastic. În deplin acord cu aceasta, aventura spiritului se traducea în elementul salutar al surprizei, demonstrîndu-i inevitabilitatea manifestată organic în opera artistică. Surpriza ca realitate specifică inconștientului și fantasticului se prelungește în estetic pentru a constitui un *nex* între aceste două lumi. Spiritul de aventură transpare prin surpriză. Fie și numai prin aceasta, aventura fantastică presupunînd „ruptura" față de real într-un anume sens, ca posibilitate de abordare autentică a străfundurilor sufletești, însemna pe de altă parte o racordare în concret pe care opera de artă o impune. Fantasticul, categorie care depășește sensul strict estetic întrucît există un fantastic neutral dincolo de lumea artei, capătă totuși pe zi ce trece accepțiuni și condiționări estetice. În legătură cu aceasta, procesul ontic al fantasticului supraveghiat din perspectiva desfășurării fenomenologice dezvăluie pe lîngă modul de pătrundere, și drumul de acces către inconștient. Substanța basmului fantastic este aceea care ne traduce drept cale de acces magia, căci a stăpîni mecanica voinței care acționează în noi ca și în lucruri înseamnă a descoperi puterea magică prin care ajungem la esențe. Fantasticul, oricum e magic, ca tot ce intră-n contingență cu zonele obscure ale conștiinței. E magic și în înțelesul după care o altă cale de acces la el stă în puterea de imaginație. Dacă-i descoperim acesteia magia naturală cu care-i înzestrat artistul, el însuși creator de lumi, putem să înțelegem procesul ontic al fantasticului, ca un proces ce depășește habitudinea. Roger Caillois se exprima în modul cel mai fericit cînd da fantasticului puterea de a se adresa „acelei zone magnetizată a inteligenței, care pipăie misterul orbește, avînd totuși ambiția de a-l pătrunde. Fantasticul este consubstanțial unei astfel de încercări. El atinge aici cel mai înalt nivel expresiv". [112] Așadar, imaginația reface mitic sub orizont estetic virtuțile primordiale ale omenirii de ființare magică și de comuniune cu forțele fantasticului. Geniul oficiază cu drept de privilegiu intrarea în fantastic prin actul însuși al creației artistice. Opera lui trebuie

[112] *Op. cit.* p. 55.

Scanned with OKEN Scanner

că opera de artă romantică atît de conținută în fantastic poate să îl surprindă și cristaliza, a dus la încercarea de conceptualizare. Schemele atît de inteligent elaborate de Tzvetan Todorov, care pătrund la esența fenomenului pe care îl numim fantastic, pornesc de la analiza operei de artă în literatură ca fenomen care-a putut cristaliza acest concept. Cercetătorul a reușit în grija pentru adevăr să-și depășească punctul de vedere, căci din concluzia pe care o degajă aceste scheme, paradoxal, se înțelege însăși antiteza la teoria sa. Desigur, se va spune că va fi greu să recompui fantasticul dintr-un proces care o dată revolut nu mai oferă posibilitatea reconstituirii, singura cale rămînînd pe mai departe apelul la opera de artă, singura în măsură să conserve și să cristalizeze fantasticul trăit. Fără tăgadă, acesta este drumul, dar ceea ce interesează e recompunerea din opera de artă prin depășirea limitelor ei, a ceea ce numim procesul ontic al fantasticului. O derulare în sens invers, adică nu cum inițial s-a întîmplat de la artist la operă, de la inconștient la formele cristalizate ale artei, ci de la operă către inconștientul ce a generat-o. Așadar, fantasticul cere în actul receptării, întreg procesul ontic prin care-a luat ființă. Proces în care natura lui ficțională dezvăluie sensul aventurii într-un ținut al libertății. Psihanalitic, fantasticul exclude refularea reintegrîndu-se în acel climat în care prohibitul este abolit. Se poate întrevedea că în mirajul său, fantasticul constituie romantic eterna replică față de limita realității. Paradoxal, nu e chemat ca să substituie realul. Există în subtextuale înțelesuri dorința de a ridica realul pînă la fantastic, ceea ce în viziunea lui Novalis corespunde „romantizării lumii". Această lărgire a realului după însemnele nelimitării și neprohibitului echivala cu mult visata demiurgizare a realității. Mult timp fantasticul a fost gîndit ca un pericol, ca o desprindere sau o „ruptură" definitivă de real, pe cînd el apărea ca un model înfățișat realului. Fantasticul, ca formă ce presupune idealitatea, rămîne în permanență impuls interior ce stimulează depășirea. Proprietățile lui sînt similare cu ale idealului. În permanență

Scanned with OKEN Scanner

cucerit, el se reface în ținuturi și mai depărtate, întreținînd necontenit dorința aventurii. Se poate spune, astfel, că între realitate și fantastic e o eternă căutare. Pe de o parte, forța de atracție a fantasticului, pe de altă parte, condiționarea existențială a acestuia. Astfel, înainte de materializarea în expresia artistică, procesul ontic al fantasticului este în sine un proces de realizare, care corespunde fazei de conștientizare a fantasticului lăuntric, haotic și nesancționat de conștiință. Geniul artistic desăvîrșește acest proces în actul unei sublimări estetice. Nu trebuie însă neglijat momentul de alunecare în Inconștient, unde virtuțile imaginației culeg, figurat vorbind, roca lunară. Aventura imaginației s-ar destrăma dacă nu ar apare povestirea aventurii în care după cum remarcă Todorov descoperim „o funcție pragmatică : supranaturalul emoționează, sperie, sau pur și simplu ține încordată atenția cititorului. O funcție semantică : supranaturalul constituie propria sa manifestare, este o autodesemnare. În fine, o funcție sintactică ; el participă ... la dezvoltarea narațiunii". [114]

Acest proces de realizare, care se vrea inevitabil și care îndreptățește a se vorbi de un realism al fantasticului, creează întrebarea dacă ideea de „ruptură" mai poate fi justificată. Răspunsul poate veni din două părți. Întîi, procesul ontic presupune în esență ideea de „ruptură" fără de care nu ar fi posibilă transgresarea în Inconștient. Apoi, după cum însuși Todorov menționează, există o funcție semantică a supranaturalului, ce se autodesemnează, și care impune pe mai departe o recunoaștere a diferențierilor domeniale ce se traduc în ideea de „ruptură". Neînțelegerea apare atuncea cînd ne întrebăm, cum e posibilă „ruptura" într-un proces ce-a culminat cu sublimarea în expresie artistică. Aceasta, însă, sublimează supranaturalul, care include *pentru sine* ideea de „ruptură". Se poate spune astfel, că fantasticul, o noțiune atîta de sofisticată, nu se edifică decît pe baza unui paradox al *autonomiei integrabile*. Care e rolul geniului în tot acest proces, ne-o sugerează însăși calitatea lui artistică determinată de puterea unei imaginații fără

[114] *Op. cit.*, p. 187.

Scanned with OKEN Scanner

limite, în stare de-a prolifera mirajul *supranatural* și de a-l da memoriei conservatoare din care să alimenteze expresia artistică. Astfel, în limitele artei, geniul ajunge să refacă fantasticul ca aventură. Înzestrarea sa superioară prin care își justifică puterea de a conserva enigmele inconștientului, nu însemna *more geometrico* puterea de-a le dezlega. Era de altfel, în însuși sensul natural al lucrurilor pe care noțiunea de fantastic se fundamenta.

*

Înainte de a recompune la Eminescu fantasticul ca aventură a spiritului, parcurgînd drumul invers al procesului ontic, și căutînd la nivelul expresiei artistice sugestiile încărcate de acel simbolism care ne duce spre izvoare, ne apar, nu fără semnificație, cel puțin trei referiri quasi-teoretice ale poetului cu privire la problema în discuție. Mai întîi trebuie însă menționat Mss. 2257 care sublimează sub titlul *Strîngerea literaturii noastre populare* ideea apropierii fantasticului de mit, descoperirea fantasticului în basm, privit sub specia creației populare, și depășirea simplei lui percepții sub unghiul delimitării estetice : „E păcat, cum că românii au apucat de-a vedea în basm numai basmele, în obicei numai obiceiurile, în formă numai forma, în formulă numai formula. Formula nu e decît manifestațiunea palpabilă simțită a unei *idei oarecare*". Pătrunderea la semnificații, dorința de a intra în legătură cu *ideile*, adică arhetipurile, dorința de pătrundere a esențelor reeditează lirismul funciar aproape neîntrezărit, dar existent în adîncuri a fenomenologiei înțeleptului de la Königsberg pe care îl evocă poetul în schița *Archaeus*. Acolo, în marginea textului kantian, Eminescu a deschis o fereastră spre universul atît de enigmatic al fantasticului. El l-a legat de poveste, dîndu-i acesteia înțelesul conținuitistic al basmului, așa cum apare în terminologia germană sublimat în noțiunea de *Märchen* : „S-ascultăm poveștile, căci ele cel puțin ne fac să trăim și-n viața altor oameni, să ne amestecăm visurile și gîndurile noastre cu ale lor...

Scanned with OKEN Scanner

În ele trăiește Archaeus... Poate că povestea este partea cea mai frumoasă a vieții omenești. Cu povești ne leagănă lumea, cu povești ne adoarme. Ne trezim și murim cu ele... Auzit-ai tu vreodată povestea regelui Tlà ?"

Dacă în poveste trăiește Archaeus, adică spiritul, Eminescu și-a închipuit fantasticul ei ca o proiecție originară și veritabilă a prototipicului uman. A-i atribui superlativul vieții omenești, nu era la Eminescu un gest de circumstanță. Era mai întîi o precizare a sensului gîndirii fichteene, de manifest al disponibilităților subiective, în virtutea căruia sufletul uman i-a apărut ca o facultate creatoare de fantastic și nu o facultate creatoare de iluzii. Fantasticul înțeles nu ca divertisment și coborîre la vîrsta infantilă, ci ca virtualitate a libertății, ca posibilitatea unei superioare aventuri pe care o trăiește la modul cel mai intensiv natura geniului.

Fantasticul ca aventură a spiritului l-a reținut pe Eminescu și în povestirea *La curtea cuconului Vasile Creangă*. Acolo, poeștii i se acordă în esențialitatea ei fantastică virtuțile oniricului. Cuconul Vasile Creangă în evlavia lui patriarhală are de fapt intuiția eminesciană a lumii privită sub unghiul adevărului romantic. „În naiva sa religiozitate el credea că pe cînd *visele oamenilor* vîrstnici erau născute din dorințele lor egoistice, visele copiilor, care nu cunosc asemenea dorințe, nu puteau fi decît insuflarea îngerului păzitor. În acestea el încifra un fel de înțelepciune, care în faptă nu era în ele și care era adaosul minții lui." Eminescu transcrie aici o nuanță de mare finețe, aceea care luminează adevărul după care romanticul nu coboară în oniric pînă la nediferențiere. Geniul artist s-a încadrat categorial estetic pînă la limitele dintre fantastic și oniric. Ultima categorie care-i păstrează responsabilitatea fiind fantasticul, acesta menținînd încă în jocul atît de fluctuant al afectivului romantic o cît de slabă coerență logică.[115] Cuconul Vasile Creangă nu crede decît în visele copiilor : „Visele Anei erau însă într-adevăr atît de frumoase, ca niște povești, și era ușor de a pune în ele un înțeles mai

[115] După cum am mai menționat, oniricul se încadrează în viziunea eminesciană ca factor relațional.

adînc... Un copil nu cugetă, ci visează. Somnul ei nu era decît o continuare a cugetărilor de peste zi". Așadar, Eminescu asimilează din oniric numai acea parte de responsabilitate a fantasticului. Acea responsabilitate ce se traduce în iresponsabilitatea unui suflet și cuget curat.

Dacă în felul acesta Eminescu atrăgea atenția asupra subtextualelor semnificații cu care este însoțit fantasticul, o făcea pentru a demonstra apropierea și deosebirea de oniric, dar mai ales spre-a pune în lumină ideea de supremație a eului. Fantasticul ca aventură a geniului a apărut astfel ca o determinare mitică. Un substitut al primordialității și deci al regăsirii și-al împlinirilor umane. În felul acesta, procesul ontic al fantasticului e imprimat și-n basmul eminescian care reface mitic drumul spre primordialitate. Lectura inversă a basmului lui *Făt-Frumos din lacrimă* ne dă sugestia etapelor pe care le parcurge spre a străbate la origini. Basmul se termină, sau în lectura inversă începe prin investirea geniului lui Făt-Frumos cu atributele eternității. Pentru el vremea a încetat să vremuiască, și aceasta pentru că prezența lui în lume s-a justificat prin suferință. Finalul și începutul basmului transcriu un destin uman al geniului ce se edifică numai în virtutea suferinței. Simbolic, Făt-Frumos își spală fața în baia de lacrimi a împărătesei, el care se născuse dintr-o lacrimă. Drumul mitic ajunge-apoi la înțelegerea armoniei și reintegrării pe care individualitatea genială a Fătului-Frumos o restabilește. Pasajul consacrat în basm, e o creație în pur spirit romantic, pe care schema tradițională din basmul popular nu o prevede. Migrația scheletelor spre lună, care fixează acest moment, este o scenă stranie, care prin groază contrastează firescului miraculos.[116] Eminescu a forțat schema basmului spre a-și facilita plantarea sensurilor mitice, și pe această cale reconfirma ideea după care nu mitul este accesoriul basmului, ci basmul e un „dublet al mitului".[117] Restabilirea armoniei și reintegrării pe care Eminescu o sugerează prin înălțarea către lună o dată

[116] Tzvetan Todorov demonstrează că domeniul basmului e al miraculosului pur.

[117] Vezi V. I. Propp, *Morfologia basmului*, *op. cit.*, și Mircea Eliade, în *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 243.

Scanned with OKEN Scanner

cu convoiul de schelete, a fetei mamei pădurii ce retrăia sub forța vrăjilor, traduce din simbol o ispășire ce culminează cu regenerarea și reintegrarea cosmică. Așadar, Făt-Frumos eliberînd-o din captațiune, facilitează realizarea sensurilor mitice. El e un factor creator în ordinea universală și o inteligență care-ascultă de ritmurile cosmice : „El adormi : cu toate-acestea-i părea că nu adormise. Pelițele de la lumina ochilor i se roșise ca focul și prin ele părea că vede cum luna se cobora încet, sfîntă și argintie, spînzurată din cer, ce tremura strălucită... cu palate nalte albe... cu mii de ferestre trandafirii, și din lună se cobora la pămînt un drum împărătesc acoperit cu prund de argint și bătut cu pulbere de raze.

Iară din întinsele pustii se răscoleau din nisip schelete nalte... cu capete seci de oase... învălite în lungi mantale albe, țesute rar din fire de argint, încît prin mantale se zăreau oasele albite de secăciune. Pe frunțile lor purtau coroane făcute din fire de raze și din spini auriți și lungi... și încălțați pe scheletele de cai mergeau încet-încet... în lungi șiruri... dungi mișcătoare de umbre argintii... și urcau drumul lunei și se pierdeau în palatele înmărmurite ale cetății din lună, prin a căror ferești se auzea o muzică lunatecă... o muzică de vis.

Atunci i se păru că fata de lîngă el se ridica încet... că trupul ei se ridica în aer, de nu rămîneau decît oasele, că, inundată de-o manta argintie apuca și ea calea luminoasă ce ducea în lună. Se ducea în turbura împărăție a umbrelor, de unde venise pe pămînt, momită de vrăjile babei“.

Drumul mitic din aventura în fantastic a geniului se reînnoadă în alt moment al basmului, cel care corespunde „metamorfozei“ lui Făt-Frumos în izvor. Sub blestemul Genarului, căruia îi răpise fata, este proiectat în lumea norilor, unde trăsnit, cenușa coborîtă pe pămînt devine un izvor la apa căruia poposind Dumnezeu și Sf. Petrea, izvorul blestemat avea să devină, prin ridicare vrăjii, ceea ce a fost mai înainte.

„— Doamne, fă ca acest izvor să fie ce-a fost mai înainte.

— Amin ! zise Domnul ridicînd mîna sa cea sfîntă, după care apoi se depărtară înspre mare fără a mai privi

înapoi". Făt-Frumos se renaște. Revenirea la ceea ce „a fost mai înainte" sintetizează în înțeles mitic, evoluția către origini, întoarcerea către izvoarele dintîi, regăsirea dublului îndepărtat, apropierea cerului, speranța unității primordiale. Izvorul ca motiv al metamorfozelor din basm nu este fără înțeles.

În fine, parcurgînd drumul mitic spre origini, aventura în fantastic a geniului descoperă vîrsta de aur a omenirii spre care tinde imaginația romantică însetată de a se regăsi dincolo de rigorile rațiunii și vicisitudinile istoriei : „În vremea veche, pe cînd oamenii cum sînt ei azi, nu erau decît în germenii viitorului, pe cînd Dumnezeu călca încă cu picioarele sale sfinte pietroasele pustii ale pămîntului — în vremea veche trăia un împărat..." Atunci, în epoca de aur, s-a zămislit și Făt-Frumos din lacrimă.

Pentru geniul eminescian, fantasticul ca aventură a presupus o maximă libertate și în sensul creator al posibilității de a face apel la toată gama categorială a *fantasticului*, antrenînd alături de *fantasticul miraculos* și *miraculosul pur*, *fantasticul straniu* și *straniul pur*. Astfel, dacă în basm apăreau și scene stranii, în povestirile de un *fantastic straniu* nu lipsesc scenele *miraculosului*. Este adevărat că din cele patru categorii de *miraculos* de care vorbește Tzvetan Todorov [118], *miraculosul hiperbolic*, *exotic*, *instrumental și științific*, Eminescu nu reține mai întîi în basmul său decît *hiperbolicul* și oarecum *exoticul*, spre a transfera în schimb în *povestirea stranie*, *miraculosul hiperbolic*, *exotic* și *instrumental*. Această libertate de acțiune a scriitorului în lumea categorială a fantasticului, ține de libertatea pe care și-o asumă creatorul romantic, recunoscut în genere a fi recidivist față de orice legislație a dogmei literare. *Sărmanul Dionis* este o povestire de un *fantastic straniu* în care infiltrația *miraculosului exotic* transcrie peisajul cosmic, expresie plenară care răspunde gustului de aventură. Dionis va fi în aventura sa însoțit de Maria, fiica boierului Mesteacăn : „— Vino cu mine, șopti el la ureche-i, vino prin oștiri de stele, prin tării de raze, pînă ce, departe de acest pămînt nenorocit și negru, îl vom uita, pentru ca să nu ne

[118] *Introducere în literatura fantastică*, *op. cit.* pp. 73—76.

Scanned with OKEN Scanner

mai avem în minte decît pe noi". Miraculosul exotic, înainte de a deveni cosmic, înregistrează predilecţia romanticului Eminescu pentru boreal, pentru ţinuturile mitice ale bătrînului Nord : „Basmul cel mai fantastic, istoria cea mai crudă n-a putut să-şi imagineze vreodată răceala cea putredă a acestor munţi nalţi, a acestor bolte negre şi teribile ca înnoratul cer de noapte..." „Adesea zbor astfel noaptea prin cîmpiile de gheaţă, cu cojocul nins, încît par un om de zăpadă, zbor ca o viziune a Nordului, păream că vînez depărtate stele înecate în Orient, ce vînează neguri şi stînci de gheaţă ce se ridică verzi cu fruntea ninsă în razele lunei .Adesea răsare lumina polară cu înmiitele şi sublimele sale colori şi se răsfrînge asemenea unui luminos vis ceresc în valurile verzi şi întunecate ale mării îngheţate. Stîncile se îmbracă cu raze de diamant şi zefir, valurile par a trăi, neaua cea îndelungată a cîmpiilor de gheaţă ia colori fantastice, şi prin acea feerie lungă, frumoasă, teribilă zboară lunecînd o singură fiinţă vie, palidă ca o umbră, visătoare ca în noapte, cîntînd doine de primăvară... eu !"

Atracţia pentru „întunecatul Nord" în ale cărei mări îngheţate poate distinge lumea zeităţilor din Walhala, sau mitica frumuseţe blondă a Ondinei „cu ochi albaştri ca idealele lui Ossian" [119], poate sta în înţelegerea că pentru simbolistica eminesciană, ţinuturile călătoriilor fantastice nu sînt decît spaţiile închipuitelor avatarii, de unde şi familiaritatea exoticului şi o evidentă înrîurire în gîndirea mitică a scriitorului. Este de aşteptat să întîlnim la scriitorul atît de pasionat după filosofia Orientului acel miraculos exotic în povestirile de un *fantastic straniu* : „Nilul îşi leagănă mişcătoarele şi lungele lui maluri de papură printre cari curg oglinzile lui mari, cari reflectă lumea cerului şi pare că apele lui mişcîndu-se una peste alta ca linţolii de cristal mişcător sună în adînc cîntarea-cîntărilor. Uşor zboară luntrea mică şi neagră asemenea unei cugetări printre tablourile măreţe desfăşurate de o parte şi de alta a rîului... oraşe vechi ce-şi construiesc zidirile lor sure şi colonadele lor infinite, în lumina nopţilor, piramidele — morminte de regi, crînguri de pal-

[119] *Toma Nour în gheţurile siberiene.*

Scanned with OKEN Scanner

mieri și numai păsări călătoare străbat cu aripile-ntinse într-un lung triunghi adîncimile fără de margine... unde merg ? Unde ?“ [120]

„Miraculosul instrumental“, pe care Todorov îl crede cu exclusivitate al basmului, e transferat de Eminescu în povestirea stranie. În subteranele pe care le colindă Almanzor, o nouă încarnare a prototipului Tlà, trecut prin avatariile cerșetorului Baltazar, inventarul *miraculosului instrumental* devine *straniu*. Pereți de piatră care se întorc automat, harnișurile mișcătoare, statuile dănțuitoare : „Hopp ! hopp, zupp, zupp ! Și-și legănau taliile lor țepene, și-și mișcau picioarele lor, și ochii lor de piatră se-nvirteau uscați și morți în încoifatele lor capete...“.

Magia, un auxiliar atît de prețios al basmului, căci fără ea n-ar fi posibil supranaturalul, este prezentă cu același interes și-n povestirea stranie. Desprinderea de umbră, funcționalitatea dublului *(Doppellgänger)*, zborul magic, relativizarea spațiului și timpului, toate se datoresc magiei prin care scriitorul ajunge să realizeze iluzia miraculosului. Căderea luciferică pe care o trăiește Dionis (ce e de fapt căderea din oniric în realitate) transcrie groaza, și prin aceasta *miraculosul* încetează, dînd locul straniului. Așadar, cînd magia încetează, apare *stranul*, de unde înțelesul că Eminescu a rezervat magiei sfera miraculosului, ca să justifice prin delectabil și surpriză tentația de aventură în fantastic. Aceasta însă văzută într-un dublu sens, ca voluptate a amorului, ca paradisul artificial în care „amicii întunericului“ își exaltau o lume a simțurilor, sau în alt sens ca bucuria metafizică, a individului ce se inițiază în misterul universului. Eminescu a plasat aceste două moduri de orientare magică în cadrul aceleiași povestiri [121], spre a realiza sugestia eternei dualități umane. Pe cînd Cezara, Angelo, Dr. de Lys și Lilla trăiesc doar sub puterea exaltării simțurilor, al cărui finiș este istovirea lor, Faraonul Tlà, Magul călător în stele, Fiul de împărat fără stea, Făt-Frumos, pînă la un punct Dionis și Hyperion, compun în parte „individul metafizic“, și sînt cu toții fantaștii însetați de ideal și de cu-

[120] *Avatarii faraonului Tlà.*
[121] *Ibid.*

noaștere, care coboară magic în aventura lor, spre-a recunoaște drumul spre perfecțiune. Această dublă structură a lumii fantasticului eminescian invederează modul în care Tzvetan Todorov descoperea temele „tuului" și ale „eului". Temele „tuului" erau chemate să sublimeze dorința degenerată pînă la perversiune, cruzimea și violența, viața dincolo de mormînt, vampirismul, necrofilia, dragostea plurală. Așa cum arăta Todorov punctul de plecare sta în dorința pasională. [122] Eminescu a dezvoltat magistral într-o atmosferă de tip Gautier de „club hașișoman", și de „Studierzimmer" exacerbarea instinctului. Magia, acolo înlocuește drogul, sau numai devine metafora romantică a acestuia. În acest satanism studiat îndeaproape, Eminescu a introdus și notele de mai tîrziu din *Strigoii* în linia motivului *Lenore*. Dragostei plurale din clubul magic al „amicilor întunericului" i se substituie aici iubirea unică dintre Arald și Maria, iubirea dintre o strigoaică și un muritor, cum era de așteptat printr-o consubstanțiere vampirică : „În părul ei de aur, rubine-nflăcărate, [123] Și-n ochii ei s-adună lumina sfintei mări — / S-ajung curînd în cale, s-alătură călări, / Și unul înspre altul se pleacă-n desmierdări — / Dar buzele ei roșii păreau că-s sîngerate". Nu poate fi pusă la îndoială „necrofilia" ca stadiu limită de degradare a instinctului. Sau ca în aventura din clubul „amicilor întunericului", unde Angelo simte vampirismul femeii : „Într-adevăr, pare că s-a lipit de mine și mi-a supt prin toți porii ei sîngele din carne, sucul din nervi, puterea din mușchi..."

Eminescu, asemănător creatorilor de fantastic axați în genere pe tema „tuului" realizînd „relația omului cu propria sa dorință", s-a racordat inconștientului prin adîncirea instinctualului. [124] Această situație ar deveni cu totul problematică și ar deschide semne de întrebare asupra sensului moral, dacă n-ar fi sugestia contrară ce ține de „structura personalității și a organizării sale interne". [125] Din această perspectivă apare salutară tema

---

[122] *Op. cit.* p. 163.
[123] Părul hrănit din sîngele supt.
[124] Vezi Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 164.
[125] *Ibid.*

Scanned with OKEN Scanner

„eului", contrapunînd creștin transformărilor pe care le provoacă excesul erotic, aventura fantastică în căutarea „dublului", inițierea magică în taina universului, multiplicitatea personalității și metamorfozele (descoperirea avatariilor și prin aceasta descoperirea propriului arhaeu) nemaiascunzînd în subsidiar ideea de vinovăție și pedeapsă, ci regăsind mult căutata posibilitate a depășirii „limitei dintre materie și spirit" [126]. Aventura geniului în căutarea dublului, e aventura spiritului care se caută în lume. Metamorfozele și avatariile sînt forme efemere în drumul spre reintegrare. *Făt-Frumos din lacrimă, Sărmanul Dionis, Umbra mea, Archaeus, Avatariile faraonului Tlà, Ioan Vestimie, Povestea magului călător în stele, Vis* sînt cu toate axate pe tema „eului". Ele traduc ideea posibilității spiritualizării lumii, a deschiderii neîntrerupte spre altceva, a devenirilor promițătoare. În lumina aceasta, materia cere dreptul ei la spiritualitate, timpul oprește ăcele obosite ale ceasornicului, iar omul devenit geniu aspiră la condiția de zeu. Din temele „eului" fantasticul apare ca una din marile șanse ale omului de a ieși din strînsorile *limitelor*, pentru ca în virtutea libertății să ne exercităm în menirea de eterni copii ai cunoașterii, așa cum spunea Pierre Mabille în *Le miroir du merveilleux*, la o „mai desăvîrșită explorare a realității universale".

În fine, rațiunea istorică a fantasticului eminescian e rațiunea istorică a fantasticului romantic, în particularitățile fixate de un substrat etnic autohton, acela care ne plantează în universal, reprezentîndu-ne ca parte integrantă a lui. Această misiune artistică a geniului lui Eminescu a fost facilitată în bună parte de congruența naturală dintre fantastic și literatură, căci puterea de a învinge limitele ce separau pînă la opoziție realul de imaginar, pe care și-o revendica fantasticul, putea fi regăsită în însăși definiția literaturii edificată pe virtutea de-a se emancipa de-această opoziție. Geniul era astfel chemat să dea expresie artistică acelei facultăți umane ce prin fantastic lărgea la maxim simbolul libertății responsabile.

---

[126] *Ibid.* p. 143.

Scanned with OKEN Scanner

d. Ironia romantică

Libertatea responsabilă care caracterizează categoria *Fantasticului*, este la Eminescu pe tot atît prezentă și într-o categorie ca *Ironia romantică*. S-ar putea spune chiar că în cadrul acestei categorii singură cu caracter intelectual în axiologia romantică, responsabilitatea libertății vizează nu numai etica, ci și o anumită funcționalitate pornită dintr-un îndemn al chibzuinței *(Besonnenheit)*. Dar trebuie precizat că dacă ironia este *creatoare* și *nimicitoare*, *umană* și *demonică*, toate acestea nu ar fi posibile fără ideea și regimul de *libertate* sufletească pe care *geniul* le presupune. Pentru sufletul romantic, aceste categorii și sentimente formează un adevărat Weltanschauung artistic, fără de care marea poezie nu poate să existe. Cel care cu precădere a formulat în felul său categoria *ironiei romantice (Romantische Ironie)* a fost Fr. Schlegel.[127] Contemporanii lui din perioada *Frühromantik*-ului nu au creat în poezie și în teorie după preceptul schlegelian, abătîndu-se de la litera acestuia, dar nu de la esența romantismului. Există o *ironie romantică* neschlegeliană, confirmînd subtextual mobilitatea în gîndire a romanticilor și necantonarea în principii pe cale de-a se transforma în dogme. Agreabilă din acest punct de vedere, tendința de pulverizare a categoriilor, a generat concomitent deruta. Astăzi de pildă dacă luăm sub sensul limitat schlegelian conceptul ironiei, el riscă de-a rămîne o problemă teoretică. *Ironia romantică* va trebui să fie nu numai cea schlegeliană, ci general romantică. Pericolul ce s-a ivit a stat în acea proliferare de sensuri și nuanțe ce i s-a dat în comentariul critic post-romantic, lărgind fără temei sfera și conținutul ironiei romantice. Delimitarea va trebui să acționeze o dată pentru încercuirea domeniului schlegelian și-apoi spre a găsi nuanțe noi în perimetrul larg romantic. Fr. Schlegel s-a referit în mai multe ocazii, definind-o sau raportînd-o la alte categorii. Astfel, *ironia romantică* s-a constituit ca un

---

[127] Vezi Fr. Schlegel, *Prosaische Jugendschriften, Lizeumfragmenten*, nr. 108 și *Athenäumfragmenten*, 51, p. 212.

Scanned with OKEN Scanner

adevărat termen de referință estetică în stare să contribuie la definirea eului creator al geniului, să fie termen relațional al *intuiției intelectuale* și al *conștiinței autonome*, *entuziasmului* și *idealului*, al *libertății* și *oniricului*, ca și al *umorului* și *Witz*-ului. O adevărată definiție se poate închega numai din întregul sistem relațional al acestei categorii din care nucleul rămîne totuși cel ce se desprinde din fugara prezentare în *Athenaeum* a lui Fr. Schlegel : „Ironie ist klares Bewußtsein in der ewigen Agilität, des Unendlich vollen Chaos“ [128]. Fiecare termen din această provizorie definiție necesită discuții. De pildă *infinitul* care apare în sensul temporal de *etern (ewig)* și în sensul spațial de *nesfîrșit... (unendlich)*, ocupă o poziție preponderentă, și Schlegel a căutat să-i dea înțelesul pe care poezia romantică îl urmărește în țelurile ei, adică de a sugera inexprimabilul, inefabilul *(Unaussprechlich)*. Poezia care nu ar ajunge la acest *Höchstens* trebuie dezisă din perspectiva eului creator, capabil să realizeze inefabilul. Din această *etalare a infinitului poetic*, prin ironie, pe care un comentator Bernhard Rank o numea „epídexis al infinitului“ [129], i s-a părut lui Fr. Schlegel, mai ales în analiza fenomenului iubirii : „Die wahre Ironie... ist die Ironie der Liebe. Sie entsteht aus der Gefühl der Endlichkeit und der eigenen Beschränkung und dem scheinbaren Widerspruch dieses Gefühls mit der in jeder wahren Liebe mit eingeschlossenen Idee eines Unendlichen“ [130]. De unde ideea că ironia își propune ca finalitate demonstrația teribilei necesități de transcendere, după ce mai întîi din dialectica finitului cu infinitul s-a produs negarea celui dintîi (finitul). Paralel cu aceasta, ironia romantică ar reieși la Fr. Schlegel din imposibilitatea stăpînirii Totului, din al cărui sentiment de in-

---

[128] III, Capitolul *Ideen*, p. 16. „Ironia este conștiința clară a eternei instabilități în haosul nesfîrșit“.

[129] *Romantische Poesie als religiöse Kunst. Studien zu ihrer Theorie bei Friedrich Schlegel und Novalis* (Diss.), Tubingen, 1971.

[130] *Sämtliche Werke*, Wien, 1846, Band XV, S. 56. „Adevărata ironie este ironia iubirii. Ea rezultă din sentimentul finitului și a propriei limitări, iar aparenta contradicție a acestui sentiment constă în aceea că în fiecare iubire adevărată se include ideea unui infinit“.

Scanned with OKEN Scanner

ferioritate nu poate ieși decît prin ironie [131]. Ceea ce echivalează cu o autoironie. În plan artistic, ironia schlegeliană e legată de „constituția" geniului, care dezvăluie prezența lui de spirit în stare prin luciditate să constate că în ciuda conștiinței libertății sale, materia artistică reclamă limitarea. De aceea nelimitata sa putere intelectuală pune între paranteze opera creată sub semnul limitării, negînd-o. Această distanțare de propria-i creație e semnul suveranității eului și al neîngrăditului posibilism artistic. A apărut drept ca o cucerire de sine a poetului, care împins de afectivitate se izola într-o familială interioritate la care intelectul nu avea acces, chiar cînd acesta năzuia la o „comunitate fără limite". O reabilitare a lui, a fost posibilă numai din perspectiva artistului lucid și conștient de limitele artei sale, dar și de posibilitatea ascensivă a forței sale de creație. Așadar, ironia schlegeliană descoperă în eul creator o forță transgresivă, puterea depășirii pe care vrea să o certifice în mostrele superior artistice. Dar toate acestea rămîn sub orizontul eului artistic fără tentația de-a pătrunde dincolo de el. Ironia schlegeliană e o constituire a legității unui eu puternic și independent, *arheu* în care pot fi regăsite imensele resurse ale spiritului, dar fără posibilitatea de-a evada din ele. Suficient pentru ca fantezia fără margini a romanticului să simtă îngrădirea. Așa se și explică de ce contemporani ca Schlegel, Novalis, Tieck, Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Solger se-ndreaptă spre o ironie fără țărmuri și neorgolioasă în care spiritul acționează-n voie și-al cărei curs transcende permanent țintind reintegrarea. Se poate așadar vorbi de două *ironii romantice*, una de tip schlegelian fermecătoare prin puterea eului artistic de a nega, spre a crea superior, și-o altă ironie, care vizează în esență eticul, ce depășește sfera eului artistic.

În strînsă legătură cu capacitatea geniului de a exercita *intuiția intelectuală* și *ironia romantică* stă și *Witz*-ul, considerat a fi o formă de umor specific pentru spiritul german. Se înțelege astfel din precizările lui Fr. Schlegel că *Witz*-ul ca revelație a principiului vital e mai aproape de sursele obscure și inspirația poetică, deși el se finali-

[131] Vezi Alfred Schlagdenhauffen, *op. cit.*, capitolul *Epilog.*

Scanned with OKEN Scanner

zează sub formele surpriză pe care numai inteligența ascuțită a geniului le poate da. Schlegel spunea de altfel că ironia e interioară, iar *Witz*-ul numai apariția acesteia. E, altfel spus, momentul, fulgerul strălucitor de-o clipă pe care „electricitatea" unui geniu l-a produs, spre a ne ridica deasupra formelor de exteriorizare și judecată. *Athenäum*-ul îl definea cînd ca *logische Geselligkeit* (sociabilitatea spiritului), cînd ca principiu al afinităților, care este *menstruum universale*. În aceeași revistă, Novalis vedea în *Witz* un produs romantic, care firește nu poate exista în suflete senine, ci în cele al căror echilibru e tulburat : „El este astfel urmarea unui deranjament, dar în același timp mijlocul însănătoșirii". [132] Precizarea lui Novalis se arată a fi prețioasă, întrucît ea poate să amintească și de funcția *ironiei romantice*, de a crea în ultimă analiză prin intervenția intelectului, echilibrul. Cu toate că *Witz*-ul reedita în marginea teoriei estetice, multdiscutatul *esprit* al saloanelor franceze, uneori cu aceeași „vivacitate", „mobilitate", „causerie" și cu același „foc bengal al culorilor magice în sferele superioare ale spiritului", el nu putea fi decît una din formele în care se putea exterioriza *ironia romantică*, cu un drept limitat de a participa la definiția acesteia. Tentat de moda saloanelor berlineze, unde se practica conversația spirituală, Eminescu a încercat în *Aur, mărire și amor* să recompună un tablou al societății alese din Iașii anilor 1840, reunită în saloanele boierești, unde „damele erau frumoase, îmbrăcate după moda cea mai nouă (din Paris, se-nțelege) și unde cleveteau cu mult spirit", sau în alt context, aducînd în scenă „omul de spirit" însă fără finețea improvizației delicate, fiind mai mult un educator cunoscător al manierelor elegante. În orice caz un causeur, căci îl consideră nu mai puțin „un gurmand al conversațiunii".

De problema *Witz*-ului s-a ocupat și Schleiermacher, punîndu-l mai ales în legătură cu mitologia și deci deviind oarecum de la sursa originară care trebuie să rămînă ironia. În schimb, Hegel redeschide problema *ironiei romantice* în care vedea o aplicare a filosofiei fichteene la poezie în virtutea principiului subiectivității după care

[132] I, p. 81.

Scanned with OKEN Scanner

Das Ich sucht sich selbst. [133] De fapt Hegel nu creează o teorie nouă a ironiei romantice, ci realizează un comentariu detașat al teoriilor lui Fr. Schlegel, Solger și Tieck exprimîndu-și adeziunea sau rezerva. În acest sens, ca și Fr. Schlegel, vorbește de eul „care afirmă din sine totul și dizolvă totul", poziție care e a artistului, și din a cărui perspectivă „nici un conținut al conștiinței nu-i apare ca absolut și ca existent în sine și pentru sine, ci i se prezintă ca apartenența creată de el însuși și cu putință de a fi nimicită de el..." [134] Hegel face precizările de rigoare, care țin de solipsismul artistului ironic, în stare să se conceapă pe sine ca *„genialitate divină* pentru care totul nu e decît creatură lipsită de esențialitate, de care creatorul liber, știindu-se detașat de toate, nu se leagă, întrucît pe această creatură o poate și nimici și crea". „Aceasta este semnificația generală a *ironiei geniale și divine,* semnificația acestei concentrări a eului în sine, eu pentru care sînt rupte toate legăturile și care nu poate exista decît în fericirea supremă ce o dă plăcerea de a se contempla și gusta pe sine însuși. Această ironie a fost descoperită de domnul Fr. v. Schlegel, și mulți alții au trăncănit după el despre ea sau trăncănesc din nou imitîndu-l" [135]. Atributul de *ironie genială* fusese folosit de Fr. Schlegel însuși, dar atributul de *ironie genială și divină* era adaosul hegelian, care la rîndu-i nu era lipsit de ironie, cînd drept urmare subiectul genial apare ironic negator al creației numai ipostazat în absolută subiectivitate se poate salva de propria sa ironie. [136] Dacă Fr. Schlegel era privit de Hegel cu oarecare circumstanță, în schimb teoria lui Solger i se pare salutară. Este ușor de înțeles de ce, întrucît acesta „a coborît în adîncul ideii filosofice" și „a descoperit în el momentul dialectic al ideii, punctul numit de mine infinită negativitate absolută, a descoperit adică activitatea ideii care se neagă pe sine ca infinit și universal, spre a deveni finitate și particularitate, și care suprimă din nou aceasta și negația pentru ca astfel să

[133] „Eul dorește să fie el însuși".
[134] *Prelegeri de estetică,* I, *op. cit.* p. 71.
[135] *Ibid.,* pp. 71—72.
[136] *Ibid.,* pp. 73—74.

Scanned with OKEN Scanner

restabilească universalul și infinitul în finit și în ceea ce e particular". [137] Teoria ironiei solgeriene era de fapt un denunț al romantismului care prin subiectul individual „încălca" și „confunda", cum bine s-au exprimat K. E. Gilbert și H. Kuhn „sferele existenței subiective și obiective ale lumii finite și ideii transcendente". [138] Fr. Schelgel putea fi din această perspectivă acuzat de „megalomanie" și „suficiență".

Dacă filosofia sistematică a lui Hegel nu se împăca cu ironia romantică schlegeliană, totuși, ca orizont psihic și trăire romantică, aceasta apărea ca justificată în logica renunțării la *parțial* pentru a cuprinde totul. Fr. Schlegel spunea : „Trebuie să ne ridicăm deasupra propriei noastre iubiri și ceea ce abordăm să putem distruge în minte, altfel, ne-ar lipsi simțul pentru totalitatea lumii", ceea ce nu era departe de reflecția novalisiană după care „noblețea eului constă în libera ridicare deasupra sa însăși". Desigur, scopul romantic rămînea pentru mulți dintre comentatori salutar, dar nu i se putea scuza acestuia mijloacele. Astfel, Kierkegaard în *Natura ironiei* vedea în gestul negării schlegeliene a esteticului ca și a eticului o îndepărtare a acesteia de la menirea ei, în stare de a crea o neliniște perpetuă, mai ales atunci cînd *eul* în exacerbata lui suveranitate neantizează *realitatea* ca și *idealul*, reperele posibile în spațiul de acțiune al poeziei romantice. Kierkegaard și Schlegel au lăsat să se întrevadă prea puțin că dincolo de negare nu ne întîmpină spectacolul sinistru al golului, ci posibilitatea, dacă nu imperativul redobîndirii mai înalte a valorilor estetice și etice. Tocmai din această perspectivă, în care eticul nu e eliminat din competiția estetică, Schopenhauer ar fi putut vedea în perpetua autoflagelare a subiectului ironic, cel puțin pretextul unei repuneri în valoare a ironiei schlegeliene, dar autorul *Lumii ca voință și reprezentare* abordează ironia numai din perspectivă pur estetică și absolutizînd-o în conceptul de *Verstand* îi dă coloratura afectivă a intuiției. Tieck, însă recurgea la două noțiuni menite să desemneze două realități ce trebuie să stea în

---

[137] *Ibid.* p. 74.
[138] *Istoria esteticii, op. cit.* p. 396.

centrul oricărei activități artistice. De coloratură intelectuală era astfel considerată *ironia*, iar de coloratură afectivă *entuziasmul*. Se poate întrevedea ușor sub masca termenilor categoria fichteană și schellingiană a *intuiției intelectuale* generatoare a ironiei romantice chemată să impună prin actul ei cenzurativ un echilibru de creație.

Problema *ironiei romantice* a continuat să agite nu numai romantismul epocii de mijloc și romantismul tîrziu, ci și generațiile de eseiști postromantice, care au modelat-o cel mai adesea după modul personal de a înțelege acest fenomen, încît se poate actualmente vorbi mai curînd de o pulverizare a categoriei inițial conturate, decît de o fundamentare în spiritul romantic, care prin apetența pentru expresia liberă, uneori pînă la echivoc, a facilitat posibilitatea numeroaselor interpretări. Cu toate acestea, marii comentatori au adus o contribuție vizibilă, în sensul că au distribuit lumini noi asupra unor aspecte căzute în umbră. De pildă, Richarda Huch, care dedică un capitol special ironiei romantice în *Blüthezeit der Romantik*, pune această categorie, mult dezbătută, pe fundalul *ideii de libertate*: „Se poate astfel traduce *Ironia romantică* cu libertatea spiritului. Nu fără natură, ci liber de natură este adevăratul ironic. El trebuie să aibă acea abilitate ca din elementul pămîntesc în care trăiește și țese să urce în sus ca o navă aeriană pentru ca văzînd pămîntul sub el ca un punct neînsemnat să poată medita asupra raporturilor lucrurilor...". „Trebuie să vadă ca un spirit eliberat de materie, ca un zefir care adie, și care alunecă peste zgomotul cotidian..." [139]

Modul de a exprima plastic detașarea geniului în stare de a relativiza totul din perspectiva eului demiurgic capătă adeziuni o dată în plus cu cît însuși Eminescu avusese această viziune despre geniul romantic, pe care a exprimat-o în nuvela *Sărmanul Dionis*. A sugera prin zborul cosmic al eroului, care îndepărtîndu-și pămîntul pînă cînd acesta devine o mărgea ce poate fi prinsă în colierul iubitei, relativitatea spațială, iluzia dimensiunii lucrurilor, a recunoaște atotputernicia eului, singurul suveran în stare de a fi ubicuu și deasupra timpului. Pentru

[139] *Op. cit.*, Verlag von H. Haessel, Leipzig, 1901, p. 286.

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu, Richarda Huch ca și pentru Fr. Schlegel tot ceea ce nu aparține eului, poate intra în sfera fugitivă a elementelor de joc cu care spiritul se delectează. Tot ce nu este *eu*, este *noneu*, creație spre a fi agreată și distrusă apoi. Atît de mare importanță s-a dat categoriei discutate, încît Oskar Walzel, după Fr. Schlegel, afla în ea însuși criteriul de formare al romanticului, o invitație a geniului romantic spre a se regăsi în *eitatea* proprie. O *autocreare (Selbstschöpfung)* și o *autonimicire (Selbstvernichtung)* e permanentă iluzionare și-o permanentă dezicere a iluziei. [140]

Ieșind din cadrul propriu-zis al problematicii romantice, ironia schlegeliană tinde a depăși epoca și sfera estetică, demonstrînd atît o longevitate sui-generis a romantismului, cît mai ales permanența lui ca stare de spirit. Umberto Eco pune astfel ironia romantică în suita mai multor forme istorice, care culminează cu avangarda modernă. De unde și ideea că ne aflăm în fața unui element de poetică meta-artistică ce „exprimă autoconștiința narcisistă a artei și care anulează arta și ideea despre artă (poetica) într-o idee a ideii de artă" [141]. Ideea că *ironia romantică* nu este un produs exclusiv al artei și al artistului apare și la Georg Mehlis care vedea în ea și un principiu al vieții. [142] Caracterul de categorie nemonadică, deschisă, a prilejuit de altfel proliferarea comentariilor și interpretărilor, dar și transcenderea epocii și obiectului. În spațiul românesc, Ilarie Chendi a încercat o aplicare la poezia eminesciană. Punctele de plecare sînt însă declarat nesigure, iar aplicarea este schematică întrucît polarizează ironia romantică în două modalități de expresie artistică, satira și umorul. [143] Mircea Eliade făcînd elogiul libertății, subtextual viza artistul, cu privilegiul de-a fi liber „liber de orice alteritate de a crea și distruge jucînd". Deși expresia de *ironie romantică* nu e folosită,

---

[140] *Deutsche Romantik*, Leipzig, Teubner, 1908, p. 33.

[141] Umberto Eco, *Opera deschisă*, Buc., Edit. pentru lit. univ., 1969, p. XI, (Prefața : Cornel Mihai Ionescu).

[142] *Die deutsche Romantik*, München, 1922. Capitolul *Die romantische Ironie*, p. 165.

[143] *Eminescu — material nou de studiu*, în : *Pagini de critică*, E.P.L., 1969.

Scanned with OKEN Scanner

ea e subînțeleasă, oferind sugestia inedită a posibilității corelării cu practicile magice, „întrucît creația și distrugerea sînt sîmburele oricărei doctrine sau tehnici magice". [144] Nimic extravagant în aceasta. Magia însăși e împărțită între știință și intuiție, dezvăluind „coincidentia oppositorum" a unei *intuiții intelectuale*. Nu mai departe, zborul lui Dionis către lună, e un zbor magic, facilitat de cartea cu litere de foc a lui Ruben. Puterea detașării, atotputernicia eului în cazul geniului creator, sînt atributele magiei sale personale, pe cînd la Dionis sînt atributele pe care și le dobîndește în urma unei tehnici magice. Fata de împărat din *Luceafărul* coboară astrul de pe bolta cerului prin forța magică incantatorie a logosului, pe cînd Hyperion se metamorfozează în diferitele ocazii, acționînd cu puterea magiei sale personale. În baza aceleiași coincidențe a contrariilor, Nicolae Balotă deliberează pentru paradoxele în sfera cărora se-nscrie și ironia de tip schlegelian, întrucît spiritul romantic „se complace în apropierea continuă a lucrurilor celor mai opuse : natura și arta, poezia și proza, seriozitatea și gluma, amintirea și presentimentul, ideile abstracte și senzațiile vii, ceea ce e divin și ceea ce e terestru, viața și moartea". [145] Din dialectica romantică în care se înscrie *ironia*, se poate observa în unitatea paradoxului ruptura și reconcilierea cu realul. Pe cînd „ruptura generează sentimentul însingurării, izolării, melancoliei, disperării și evaziunii din real, reconcilierea dă naștere aspirației spre o conpenetrare cu natura, contopirea cu universul, destrămarea în marele Tot". Perfect adevărat. Numai că „reconcilierea", văzută ca *reintegrare* nu se mai încadrează ironiei schlegeliene. Prin caracterul transgresiv și deci ascensiv, avem de-acum o ironie de tip solgerian. Tendința de lărgire a teritoriului pe care îl ocupă ironia de tip schlegelian, sau ironia romantică în general se poate observa din ce în ce mai mult. În acest sens, teza lui Oskar Walzel după care ironia romantică țintește la

---

[144] *Solilocvii*, Buc., 1932, pp. 24—25.

[145] *Ironia romantică*, în : *Lupta cu absurdul*, Buc., Edit. Univers, 1971, p. 66.

Scanned with OKEN Scanner

spulberarea iluziilor e infirmată nedeliberat. Ni se anunță un tip de ironie în care iluzia este chemată să joace rol hotărîtor. Pe de altă parte sîntem chemați să asistăm la penetrația onirică în cîmpul ironiei romantice. În mod legitim se pune întrebarea : Cum e posibil ca singura categorie cu drept de intelect pe care romantismul a încetățenit-o să poată tolera amestecul iluziei și al oniricului ? Și-ar mai putea exercita în voie prerogativa pentru care-a fost chemată ? Cu siguranță ne aflăm în fața unui fenomen ce nu se încadrează ironiei de tip schlegelian, sau ironiei romantice în general.

*

Dacă teoria *ironiei romantice* s-a nuanțat atît de diferit chiar în patria unde a luat naștere, nu surprinde tendința de pulverizare a conceptului peste granițele germane și după un interval de timp care a dus la izolarea din ce în ce mai accentuată de sursele originare. Un mijloc de a regăsi adevărurile dintîi ale acestei teorii stă pe de o parte în apelul la un principiu unificator, care nu poate fi decît ideea de geniu. Din perspectiva ei, opera eminesciană facilitează încercarea de restaurare a conceptului ironiei romantice de tip schlegelian sau solgerian în bizuirea pe elementele constante eminesciene precum sînt cele care desemnează puterea de creație și de distrugere (gestul supremei suveranități a eului genial), sentimentul superiorității demiurgice a microcosmosului poetic și în același timp sentimentul neputinței în îndrăznețul gînd al competiției cu infinitul. De unde gestul de a-și apropia în conștiință, știința ultimelor lucruri spre-a fi prezent în răzbunarea sa dantescă la stingerea universală, reflex al nostalgiei sale incurabile pentru o epocă de aur de care lumea s-a îndepărtat. Puterea de detașare și libertatea opțiunii sînt ale eului ironic eminescian, ce s-a verificat în focul celei mai severe ironii, ce i-a dictat poetului erotic convingerea că adevărata ironie e numai a iubirii. *(Die wahre Ironie... ist Ironie der Liebe).* În ciuda detașării și a justificatei superiorități, geniul ironic eminescian încrezător în visul privit ca potențare a realității, a spulberat iluziile sterile. În demiur-

Scanned with OKEN Scanner

gitatea sa, poetul preocupat de marile probleme ale lumii, și-a ascuns chipul grav, și a furnizat iluzia plăcerii unui joc artistic, de unde erezia că dimensiunea ironiei se poate limita la farmecul stilistic. Oricum, poezia *ironiei romantice* la Eminescu răspunde în ansamblul definiției schlegeliene și solgeriene. Fără a putea să concentreze în fiecare din exemple întregul univers ironic, acesta se compune în unitatea operei. Și totuși, ironia de tip schlegelian, atît de rară în circuitul beletristic al romantismului german, poate fi regăsită în opera lui Eminescu. *Geniul pustiu* aduce-n scenă în persoana lui Ioan nu numai militantul revoluționar, ci și artistul în stare a crea și a-și distruge opera. Pictînd portretul iubitei sale moarte, Sofia, el se declară în fața propriei sale opere, robit de amintiri. Un sentiment al libertății îi cere neîngrădirea și îi dictează pictorului distrugerea tabloului :

„Sărman cadru viu, sărmană operă a imaginațiunei mele ! Ce greu a fost să te creez din caosul durerilor și a desperărilor, ce cumplit e să te sparg acum de stînca cea rece a deșteptării mele ! Dar te sparg... căci tu ești singurul lucru ce mă leagă de viață și de trecut. El scoase un pumnal ascuțit și mic din sînul său și sfîrtică cu o cruce curmezișă tot portretul, astfel încît pînza se învălătuci în cîte patru părțile de cadrele de lemn aurit ale portretului și sub el rămăsese gol păretele alb. Ochiul său era sec, surîsul amar, căci lupta fusese cruntă.“

Se reedita astfel gestul de a arunca în flăcări manuscrisul lui Robert Guiscard, pe care un comentator, B. Schulze îl ia ca termen de comparație în ilustrarea *motivului nimicirii (Vernichtungsmotiv)* descoperit în *Penthesileea* lui Heinrich von Kleist. Ironia romantică, de astă dată de tip schlegelian, pe care Eminescu o ilustrează, simbolizează un ciudat sentiment al treziei, „stînca cea rece a deșteptării mele“, curmarea unui joc tragic prin concentrarea maximă a suferințelor în speranța eliberării de ele. Nu aflăm în exemplul de față sentimentul competiției artistului cu sine însuși în ipostaza distrugătorului pentru a crea o operă superioară celei nimicite, gest care l-ar transpune într-o vădită manieră estetistă, ci numai sentimentul eliberării de erotic, în sensul liberării de propria limitare spre a descoperi în infinitul pe care-l

Scanned with OKEN Scanner

presupune iubirea cea adevărată. Posibilismul estetic al geniului rămîne la Eminescu o idee subsidiară. Conștient de „megalomania" schlegeliană, nu întîlnim autonegarea estetică a celui care poate crea totdeauna mai presus, ci mai de grabă sentimentul unui soi de neputință care sensibilizează frenetic conștiința artistică în raportările ei la absolut, fapt care se traduce într-o simulată autoironie. „Și am visat odată să fiu poet... Un vis / Deșert și fără noimă ce merit'un surîs / De crudă ironie... Și ce-am mai vrut să fiu ? / Voit-am a mea limbă să fie ca un rîu / D-eternă mîngîiere... și blînd să-i fie cîntu-i. / Acum... acuma visul văd bine că mi-l mîntui". [146]

Ironia genială presupune din perspectiva estetică o mutație etică, așa cum o sugerează faza de debut a *Geniului pustiu*, unde abilitarea romanului ca „metaforă a vieții" este în același timp sugestia unei conștiințe artistice superioare dezgustate de prozaismul lumii. Dar pentru că Eminescu este el însuși autorul romanului pe care-l începe, ironia devine autoironie. Sensul etic stă în nostalgia după o viață neprozaică : „Dumas zice că romanul a existat totdeauna. Se poate. El e metafora vieții. Priviți reversul aurit al unei monede calpe, ascultați cîntecul absurd al unei zile, care n-a avut pretențiunea de-a face mai mult zgomot în lume decît celelalte în genere, extrageți din aste poezia ce poate exista în ele și iată romanul." Să fie oare aceasta suficient pentru o conștiință însetată de absolut ? Răspunsul nu îl poate da decît artistul care mereu prezent în actul ironiei geniale resimțea incompletitudinea morală ca pe o incompletitudine artistică. Actul de întoarcere narcisistă la eul său estetic nu poate satisface, permanent, și drept urmare se simte dorința depășirii lui. Este cea ce Solger a observat în dialectica pe care Hegel o numea „infinita negativitate absolută". S-ar putea spune că ironia schlegeliană este un preambul al ironiei solgeriene. O primă fază, mișcarea de rotație pe lîngă mișcarea ei de revoluție. Dorința erupției în infinitul care depășea propria-i eitate, avea să fie rezultatul însuși al conștiinței comprimate de ideea că

[146] *Icoană și privaz.*

Scanned with OKEN Scanner

„viața noastră e o ironie“ [147] și că din „...neputință / se naște ironia vieții noastre“. [148] Pe de altă parte era și constatarea despre sine a geniului, care poate să-și apropie în conștiință nemărginirea, dar cu care nu poate să se confrunte. Ironia stînd fie în înțelegerea că între finit și infinit se cască o prăpastie, fie în sesizarea paradoxului funciar pe care e clădită lumea, în care demiurgul a pus „O gîndire uriașă sub o țeastă de furnică“, / „Grămădind nemărginirea în sclipit-unui atom“. [149] Ironia romantică eminesciană manifestă durerea unui eu care n-a putut obține supremația lumii, și care în atitudinea-i de insubordonare se dezice armoniei universale, căreia îi transferă însemnele ironice ale propriei suferințe : „Ironică e ziua ce vesel te privește / Pe cînd în fire-o ființă pe alta prigonește, / Ironică-i mișcarea a florilor în vînt / Cînd sug cu rădăcina viața pe pămînt ; / Ironic e pămîntul — visternic de viețe / Cînd sînul lui ascunde semințe mii, răzlețe, / Cari ieșind odată l-a soarelui lumină, / Cu capul se salută, se sug cu rădăcina.“ [150]

Se subînțelege de aici că poetul își prepară trecerea de la gestul ironic al nimicirii legitime a propriei creații din *Geniu pustiu,* la participarea voliționalã a actului de neantizare cosmică din *Memento mori* și *Scrisoarea I.* În evoluția *motivului nimicirii (Vernichtungsmotiv)* nu poate trece neobservată extincția romantică a eului care se dimensionează, dar nu se reintegrează încă. Este numai o transgresare în sine pe care i-o oferă posibilitățile magice ale „apei vii“ din care bea poetul. Cînd Eminescu va pune în *motivul nimicirii* sensul propriei destrucții, ironia sa romantică va fi la capătul ei, înregistrînd renunțul la individuare și acceptînd reintegrarea. Ironia solgeriană în esență e așadar un punct, o clipă, un hotar în marele spațiu ce aparține ironiei schlegeliene. Participarea poetului la nimicirea cosmică transpune problema ironiei în contextura unei mitologii păgîne sau creștine. Pe cînd în prima îi oferă ontic spectacolul dramatic al titanului pie-

---

147 *Demonism.*
148 *Ibid.*
149 *Memento mori.*
150 *Femeia ?... Măr de ceartă.*

trificat din care s-au născut oamenii, azi mai păstrînd doar frumusețea unei idei ornamentale, cea de a doua, pe calea încă nedesăvîrșită a desacralizării, menține mitul viu : „Din carnea putrezită, din noroi / S-au născut viermii negrului cadavru : / Oamenii. / Spre a-l batjocori pînă și-n moarte / Ne-am născut noi, după ordin divin, / Făcuți ca să-și petreacă Dumnezeul / Bătrîn cu comica-neputință, / Să rîdă-n tunet de deșertăciunea / Viermilor cruzi, ce s-asamăn cu el, să poată zice-n cruntă ironie : / Pămînt rebel, iată copiii tăi !“ [151] Atitudinea, fără tăgadă, titanescă scindează conștiința geniului ironic aplecat în simpatie către omenire, dar în același timp îndepărtat de ea prin actul de putere și excepție. E ironia către sine și în același timp e ironia către lumea rămasă mult în urmă. Mai vibrantă pare însă romantica desolidarizare a poetului față de mersul lumii spre o totală desacralizare a miturilor. Străbate la suprafața poeziei regretul pentru omul „ce credea în basme și vorbea în poezii“. O pierdere ireversibilă, care prilejuiește subtextuala ironie față de neputința omului de-a evita căderea în istorie. Demitizării îi opunea din perspectiva subiectului, reificarea mitului ironic : „Azi artistul te concepe ca pe-un rege-n tronul său, / Dară inima-i deșartă mîna-i fină n-o urmează... / De a veacului suflare a lui inimă e trează / Și în ochiul lui cuminte tu ești om — nu Dumnezeu. / Azi gîndirea se aprinde ca și focul cel de paie — / Ieri ai fost credință simplă — însă sinceră, adîncă, / Împărat fuși Omenirei, crezu-n tine era stîncă... / Azi pe pînză te aruncă, ori în marmură te taie.“ [152]

Dar pasul de gîndire al geniului măsoară în istorie milenii. El are libertatea de a-și apropia în conștiință epoca de poezie spre a opune-o prin ironie epocii contemporane, care „mestecînd veacul de aur în noroiul greu al prozii“ a pierdut înzestrarea inițiatică a vîrstei lui primordiale. La Eminescu, ironia acționează de fapt dintr-o perspectivă general istorică, aceea a epocii mușatinilor, care simbolic constituie în evoluția spiritului românesc începuturile noastre de aur. Și dacă perioada contempo-

[151] *Demonism.*
[152] *Dumnezeu și om.*

Scanned with OKEN Scanner

rană poetului se sincroniza cu timpul istoric al omenirii-ntregi prin intrarea noastră în civilizație, însemna că ritmul căderii în istorie a fost vertiginos, justificînd astfel detașarea poetului și în același timp explicînd coloratura satirică a ironiei lui romantice : „Dar lăsați măcar strămoșii ca să doarmă-n colb de cronici / Din trecutul de mărire v-ar privi cel mult ironici."

Confruntarea ironică a celor două epoci a impus și atitudinea acelei atît de mari distanțări morale și psihologice, încît conștiința eminesciană poate promulga un adevărat catehism al detașării *eului* și *tuului* în care se poate citi pe lîngă experiența chintesențiată în tiparele morale ale stoicismului, ironia eului ce nu s-a regăsit dincolo de curgerea timpului, care nu a dezis masca iluziei eudemonice, și a schimbărilor umane, sau care nu a înțeles zădărnicia pasiunilor politice și a tentației lumești. Desigur, în rîndul acestora din urmă, nu putea intra iubirea, care a fost la Eminescu una din posibilitățile străbaterii la absolut. Întreaga problematică erotică a stat sub orizontul depășirii și al posibilității de transcendere. Unicitatea și totalitatea dragostei erau chemate spre-a satisface setea pentru infinit. Reproșurile în dragoste, deși sînt ironii pe care geniul le-a adus femeii din perspectiva iubirii ideale, în fond ele privesc și sentimentul ca atare care-n demersul sufletesc și de solicitare a infinitului uită de limita umană. Poezia erotică dezvăluie însă la orice pas prezența geniului, căci dragostea pe care o cere Eminescu e o proiecție a sentimentului în nesfîrșitul cosmic : „Dîndu-mi din ochiul tău senin / O rază dinadins, / În calea timpilor ce vin / O stea s-ar fi aprins."

Altfel, dragostea e prilejul „adevăratei ironii". Căci fantezia ei pălește în fața anodinului cotidian și-a nongratuității :

„— Ah ! e o nerozie a-ți închipui că o femeie atît de gingașă n-o să-și aibă deja amantul ei. Ș-apoi... Tinerețea și sărăcia sunt doi dușmani neîmpăcați... Manierele, arta de a vorbi și încînta, toate sunt stranii omului care-a trăit între oameni comuni și care-a fost sărac. Ce folos că iubești... Ce folos că ți-ai da sufletul pentru o sărutare, cînd nu te vrea... și de ce să te vrea ? E nebună să se

uite la un om care n-are nici avere, nici frumusețe, nici spirit... Amor ? Amor se găsește pe toate ulițele...“ [153]

Ironia dragostei nu ar fi posibilă în condițiile unei magii perpetue. Deșteptarea din vrajă coincide cu ironia romantică, reamintindu-ne că trăim sub condiția clipei, adevăr ce l-a determinat pe poet să spună : „Viața-mi pare-o nebunie / Sfîrșită făr-a fi-nceput“. [154]

Asemănătoare treziei dintr-un vis, dragostea încetează să mai dea iluzia infinitului : „Căci nu mai am de obicei / Ca-n zilele acele, / Să mă îmbăt și de scîntei / Din stele.“ [155]

Ironia romantică eminesciană nu se îndreaptă însă împotriva funcției sufletești creatoare de iluzii și vis, ci împotriva iluziilor care permanentizează neadevărul. Eminescu își dezice un asemenea vis : „Visul vieți-mi cel chimeric“, [156] după cum în *Diamantul Nordului* ironia romantică se exercită binar cu o mai mare doză de toleranță pentru noul Cavaler al Tristei Figuri căutător al diamantului Nordului (simbolul unicității și totalității iubirii) și cu neîngăduință fața de noua Dulcinee, coborîtă la rolul de curtezană, care desfide „amorul prostatec“ al cavalerului. Aici, trezia nu e decît a artistului în stare să vadă din loja detașată a geniului său spectacolul iubirii, cum de altfel va proceda Eminescu, lărgind sugestiv cadrul pînă la proporțiile cosmice în *Luceafărul*. Ideea de libertate care îndreptățește ironia genială prezentă în toate aceste exemple, apare și mai pregnant acolo unde Demiurgul romantic se complace în jocul acelei ironii în care gluma ia locul înclinării grave spre meditație a eroului. Dionis reflectează la subiectivitatea timpului și spațiului admițînd că „un punct matematic se pierde-n nemărginirea dispoziției lui, o clipă de timp în imparțialitatea sa infinitezimală, care nu încetează în veci...“ pentru ca apoi scriitorul să-l transpună cu vădita plăcere a jocului de contraste, în ambianța pluvioasă a Bucureștiului de-acum un veac, unde umbra eroului nostru dispărea prin-

---

[153] *Visul unei nopți de iarnă.*
[154] *Te duci.*
[155] *Adio.*
[156] *Cu gîndiri și cu imagini.*

Scanned with OKEN Scanner

tre șiroaiele ploaiei, care dederă capului său aspectul unei berbece plouat și te mirai ce mai rezistă torentelor de ploaie : hainele lui ude sau metafizica". [157]

Dar dacă Eminescu își circumscrie aici jocul său ironic între începutul grav și sfîrșitul glumeț, poemul *Cugetările sărmanului Dionis* e mai aproape umorului ca expresie a ironiei romantice, așa cum îl definește Jean Paul Richter, pentru că asistăm la un debut glumeț și la un sfîrșit serios. Gluma eminesciană prezentă în detaliul poeziei se mută în registrul grav al ultimei strofe : „— Somn, a gîndului odihnă, / O, acopere ființa-mi cu-a ta mută armonie, / Vino somn — ori vino moarte. Pentru mine e totuna : / De-oi petrece-ncă cu mîțe și cu pureci și cu luna, / Ori de nu — cui ce-i aduce ? — Poezie — sărăcie !"

Departe însă de a constata în procesul de creație eminesciană drumul ce străbate de la procedeul umoristic al ironiei romantice, la realizarea acesteia ca atitudine artistică și filosofică, întrucît geniul eminescian creează în virtutea unui entuziasm funciar dincolo de orice comandament tehnic romantic. Legile ironiei lui nu vin din afară, ci sînt impuse din el însuși. Este și explicarea acelui fenomen după care *ironia romantică* eminesciană ajunge ca și celelalte modalități artistice uzitate de poet la termenii unei ecuații ireductibile, aceea care formează construcția axială a întregii opere eminesciene, dată de corelativitatea raporturilor *relativ-absolut, finit-infinit, condiția umană — ideea de divinitate*. De unde obsesiva recunoaștere a nimicniciei condiției umane, accentuată și de o secretă dorință de neantizare a acestei condiții, dar în același timp nu fără o manifestă năzuință a spiritului de libertate, care-n virtutea faptului că oscilează-ntre extreme, nostalgiază după absolut. S-a spus pe drept că *ironia romantică* e „versiunea estetică a dinamismului moral al lui Fichte" [158], ceea ce se verifică și în opera lui Eminescu. Dar ne întrebăm, cum aceleiași *ironii romantice* i s-a putut corela în practică „insolența" și „cinismul" văzute ca „expresii ale unui libertinism literar, de-

---

[157] *Sărmanul Dionis.*
[158] K. E. Gilbert și H. Kuhn, *Istoria esteticii, op. cit.*, p. 333.

Scanned with OKEN Scanner

cît ale unei experienţe metafizice“ ? [159] Caracterul limitativ al acestei aserţiuni e contestat de însăşi realitatea vie a beletristicii romantice. La Eminescu se poate constata în gestul schlegelian al nimicirii propriei creaţii (*Vernichtungsmotiv*) [160] nu libertinismul, ci angajarea funciară într-o experienţă metafizică în care se vizează *reintegrarea* spiritului. Ironia schlegeliană, ce pregăteşte îndelung în opera eminesciană saltul în ironia ascensivă de tip solgerian, e o dovadă în plus.

În fine, *ironia romantică*, atît de controversată prin caracterul ei mobil, e totuşi o categorie de sinteză chemată să unifice din perspectivele lucidităţii lumea categoriei afective. Ea este în acelaşi timp un preţios criteriu de datare în baza căruia romantismul eminescian s-a racordat *Früh* — şi nu *Spätromantik*-ului german. Relativul fenomen de asincronie pentru cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, deşi marchează o întîrziere, a fost un argument, s-ar putea spune salutar, spre a păstra organica firească în planul larg al dezvoltării noastre literare.

---

[159] *Ibid.*

[160] Vezi paginile anterioare referitoare la *Geniu pustiu*.

Scanned with OKEN Scanner

IV FINALITATEA ARTISTICĂ

1. IUBIREA

a. Goticul

Dacă problema morții se definea finalmente ca o atitudine de simpatie față de Tot, era pentru că eroul romantic își găsea împlinirea sufletească în iluzia infinitului cu care învăluia lumea ca și sentimentele sale. Dintre acestea, iubirea juca rolul cel mai activ în creația romantică, nedepășită de nici una din celelalte mari teme atît în cadrul romantismului, cît și altor orientări estetice anterioare sau ulterioare acestuia. Atîta răscolitoare adîncime i s-a dat, încît poetul rămînea prin definiție erotic, iar poezia sa de dragoste e și pînă azi o piatră de încercare. Romantismul de pretutindeni și cu atît mai mult la noi, unde Eminescu face sinteza națională pe baza unei sinteze europene, s-a regăsit în foarte multe din problemele axiale într-o astfel de poezie. Iubirea ca forță „esențial-activă", ca posibilitate de „regenerare" și progres uman, ca spirit al naturii, era în dialectica obiectivă a universului un cumul al semnificațiilor subiective. Geneza ca și moartea lumilor, identitatea de destine a omenirii, cosmicitatea acestui sentiment ce se resimte în dorul de nemărginit, rosteau asupra ordinii universale, creau infrastructura mitologică a lumii, și investite cu puteri divinatorii puteau ca să promită mîntuirea. Nu era întîmplător că multe dintre atributele iubirii romantice veneau cel mai adesea de la Novalis, poate singurul care ridicat pînă la misticismul erotic nu a pierdut din vedere convergența realului. În *Heinrich von Ofterdingen* extrăgea nemurirea din însăși condiția vieții : „Jetzt erst fühle ich, was es heisst, unsterblich zu sein... wir unersterblich,

weil wir uns leben". [1] Ca urmare, iubirea îi apărea drept cea mai înaltă certitudine a cauzei inițiale *(das höchste Reale der Urgrund)*, iar nașterea lumii drept un mister al iubirii *(Die Entstehung der Welt ein Mysterium der Liebe)*, sau iubirea fiind scopul sfîrșitului istoriei universale, sfîrșitul universului *(Die Liebe ist der Endzweck der Weltgeschichte, das Amen des Universums)*. Depășirea contemplativului și revendicarea sentimentului erotic din perspectiva în care el devine o forță de redempțiune, era o religie a umanității a cărei modernitate este permanentă. Nu mai departe, Fr. Schlegel vedea în Dumnezeu „un univers de iubire" și „un roman al lumilor", pentru că Dumnezeu numai prin lume poate fi creat. Amestecul de religie și mitologie pe care îl sugerează romanticii germani și dorința creării unei mitologii romantice, aduc o nuanță nouă, poate cu unele ușoare tente laicizante, căci apare în comentarul lor expresia „lebendigen Geist der Natur", încît un erudit, cum e Bernhard Rank preciza că „iubirea nu este numai un sentiment subiectiv în noi, ci o putere obiectivă în Univers". [2] Este de înțeles că sentimentul iubirii gîndit ca un sentiment lumesc capătă o altă strălucire în metamorfoza pe care Novalis i-o da în conformitate cu doctrina sa privitoare la „romantizarea lumii", care atribuie vulgului un înțeles înalt, obișnuitului, mister, cunoscutului, surpriza necunoscutului, și finitului, aspectul nevăzut al infinitului. Cum spune Fritz Martini, „conștiința infinită a devenit organul experienței romantice a lumii". [3] Comentînd doctrina *Athenäum*-ului, Alfred Schlagdenhauffen făcea precizări de rigoare cu privire la atitudinea romantică tradusă în sentimentul de „simpatie universală". Imensul rol configurator al acesteia se datorește iubirii. Chaosul, spune el „nu așteaptă decît contactul magic *(Berührung)* al iubirii pen-

---

[1] Ed. K. I (191—192) : „Mai întîi eu simt, ceea ce se cheamă a fi nemuritor... noi sîntem nemuritori deoarece pentru noi trăim aceasta".

[2] *Romantische Poesie als religiöse Kunst. Studien zu ihrer Theorie bei Friedrich Schlegel und Novalis* (Dissertation), Tübingen, 1971, p. 69.

[3] *Istoria literaturii germane de la origini pînă în prezent*, Buc., Univers, 1972, p. 269.

Scanned with OKEN Scanner

tru a se transforma într-un univers armonios". [4] Iubirii i se acordă în același timp virtuțile cunoașterii acelui „suflet al lumii", care leagă organicul de anorganic. Novalis preluase de la Schelling cu succes această idee. Sufletul lumii *(Weltseele)* e asociat apoi cu simbolul căutării „misterioasei" cauze prime a realității care se traduce și la Eminescu în căutarea „florii albastre". Romantismului i-a revenit obligația de a descoperi rolul iubirii ca semn al armoniei dintre lume și scopurile divinității. Romantismul timpuriu a pus-o în lumină subliniind posibilitatea de a străbate spre obîrșiile nobile pierdute. O atmosferă mistică învăluie cel mai adesea doctrina romanticilor timpurii. Novalis atribuia matematicilor calitățile religiei („Meine Mathematik ist Religion" sau „Das Leben der Götter ist Mathematik"). Dragostea e poezie, iar misticismul care se bizuie pe structura amorului este el însuși poezie. Schleiermacher în *Reden über die Religion* (1799) disociază morala și metafizica de religie, considerînd-o pe aceasta din urmă o intuire sensibilă a universului, o unire mistică cu divinitatea, echivalentă sentimentului iubirii. Ceea ce e de remarcat e faptul că nu iubirea era religioasă, ci însăși religia era asemuită cu sentimentul natural al iubirii, de unde înțelegerea că superlativele revin înseși simțirii umane, care posedă o vizibilă încărcătură mistică. Hegel, se pare că inversează această logică vorbind în estetică de „cercul religios al artei romantice" și de o „iubire religioasă", pronunțîndu-se astfel: „Stabilind drept concept al idealului concilierea interiorului cu realitatea sa, putem indica iubirea ca *ideal al artei* romantice în sfera religioasă a acesteia. Iubirea este frumusețea ca atare". [5] Oricare ar fi însă nuanțele, cert este că sentimentului iubirii, romanticii i-au dat teoretic o interpretare idealist-mistică. Judecată în afara mesajului filosofic, poezia de iubire are o personalitate a sa, căci elanurile ei transcendentale stau în puterea unui sentiment. Idealismul romantic converge deplin spre obiecti-

---

[4] *Frédéric Schlegel et son groupe. La doctrine de L'Athenaeum* (1798—1800), Paris, Les belles lettres, 1934, p. 196.

[5] Georg Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, I, Buc., Editura Academiei, 1968, p. 549.

Scanned with OKEN Scanner

vare în poezie o dată cu abordarea unui motiv, dacă nu a unei categorii structurale, ce ține de înțelegerea geniului. Geniul este creativ în măsura amplorii sentimentului iubirii, ceea ce nu-i finalmente în afara sentimentului cosmic. De altfel Marsilio Ficino gîndea sentimentul iubirii drept o dorință de a cunoaște bucuria armoniei, adică a frumuseții. Plotin de asemenea lega iubirea de frumos, și deci obiectiva acest sentiment, de altfel ca și Platon, care în *Banchetul* identifica frumosul cu obiectul dorinții. Plotin se exprima răspicat, cînd definea frumosul drept ceea ce în ultimă analiză era iubirea. Platon concepea frumosul ca geniu protector al acelei procreații de copii spirituali din care nu lipseau poemele. Este deci vizibilă această permanentă tendință, care s-a perpetuat peste veacuri la Goethe și Ruskin de a lega iubirea de frumos, deci de a obiectiva-o forțalmente prin imperativul artei care cere configurarea în imagine. Acest demers se arată salutar căci aduce sentimentul iubirii prin obiectivare mai aproape de ființa umană. Chiar dacă originea divină nu-i era dezisă, această apropiere de om s-a vădit a fi un pas înainte, dacă nu spre laicizare, cu siguranță spre configurarea unui individ, care prin investitura unei forțe de semizeu putea să creeze prin iubire în similitudine cu veritabilul Demiurg. Este momentul cînd în istoria conștiinței geniul ca artist va face acest oficiu pentru omenire. Goethe, gîndind tot acest proces, credea că iubirea împrumută aripi imaginației geniale, făcînd-o să transgreseze limitele inerent umane, desigur în conștiință, și prin anticipare, pentru ca apoi, totuși acceptînd limitarea, adică încadrarea în imagine, să genereze frumusețea. Nici nu se putea mai adevărat înfățișa conjunctul permanent între iubire și creație pe care îl operează geniul. Era și firesc pentru un artist și gînditor să răspundă prin această îngemănare nostalgiei romantice de a uni poezia cu filosofia. Este poate încă de cercetat în literaturile lumii, cum această idee care a deschis un veritabil capitol de estetică a făcut carieră la marii poeți de geniu. De menționat, printre altele, în acest sens, este apariția în plină afirmare romantică a ceea ce s-a numit *le roman d'artiste*, desigur al artistului de geniu, care creează sub impulsul sentimentului de iubire, amintind de *Lohengrin*

Scanned with OKEN Scanner

al lui Wagner sau Hyperion al lui Hölderlin. Desigur aici se cuvine menționarea geniului eminescian, care a plasat în centrul poeziei sale creatorul de geniu condiționat de iubire. Așa a rezultat motivul „neînțelegerii în iubire" proliferat în multe poezii, care pornesc cu toatele din poemul *Nu mă'nțelegi*. Poetul a ales situația limită a creatorului căruia fără iubire îi pare imposibilă creația. Acest motiv nu era numai un reflex de biografie reală, ci un element de biografie posibilă, ce-și găsea justificare filosofică, mitologică și estetică. Înțelesul platonician și plotinian, ca și cel al absenței sentimentului de reciprocitate în iubire pe care mitologia l-a figurat în cearta fraților Eros și Anteros, nu lipsea acestui motiv. Semnificația estetică aduce în schimb o mai plauzibilă interpretare prin caracterul modern pe care îl implică prezența creatoare a geniului condiționată de prezența iubirii reciproce : „Și azi cînd am puterea ce-o are numai Domnul, / Din chaosul uitării s-alung pe-o clipă somnul, / Pe schelea lumii noastre urîte și-ntr-un chip, / Cu vorbe-npestrițate, zidite din nisip, / Eu să zăresc o alta-un rai, o primăvară, / Și-n codri plini de umbră lucire de isvoare, — / Azi cînd ești prea mult înger și prea puțin femeie, / Frumoasă cum nici Venus nu a putut să steie, / În loc de-a fi un soare al astei lumi întregi, / Tu îmi ucizi gîndirea, căci nu mă înțelegi."

D. Popovici sesiza în acest sens la Eminescu rolul femeii în iubire : „Femeia e făcută să lumineze calea către cuvînt a simțirii artistului",[6] și contrapune ipostazei ideale pe Dalila care nu poate răspunde acestei chemări. Dar ținînd seama de biografia reală ca și de biografia posibilă a poetului, desprindem acel adevăr după care eșecul și neînțelegerea în iubire nu pot permanentiza criza creației, ci din contră această criză generează simbolic posibilitatea unei noi iubiri și creații. Acest „rajeunir", care amintește de Goethe, el însuși simbol al permanentei întineriri în dragoste și creație, ne sugerează sentimentul unei puteri cosmice care dăinuie în artistul genial, putere în stare să îl refacă la dimensiunile lui firești, amintind

---

6 *Poezia lui Mihai Eminescu*, Buc., Editura Tineretului, 1969, p. 259.

Scanned with OKEN Scanner

din nou de Goethe cu teoria „multiplei pubertăți a geniului". Bucurîndu-ne în genere de o singură pubertate, și deci de o singură iubire, și traducînd simbolul de o singură poezie, cea a adolescenței, cu adevărat creatorii de geniu își revendică demiurgitatea dintr-o repetată pubertate, o reîncepută tinerețe a creației. Aceasta a fost și situația geniului eminescian, care însă neavînd longevitatea geniului goethean nu a ajuns să pună în poezie farmecul „multiplei pubertăți" ca motiv poetic.

Concluziile moderne ce se impun în problema iubirii și a geniului la Eminescu au ca punct de plecare adevărul după care iubirea pentru geniu are un drum în sus și altul în jos. Ridicîndu-l deasupra vieții îl leagă mai strîns de aceasta prin însuși destinul zămislirii artistice. Punctul de vedere estetic care a dus problema iubirii, creației și geniului în orizont modern a fost însă accentuat și mai mult o dată cu John Ruskin, care reluînd vechea temă a iubirii ca „propensiune" pentru creație, și a iubirii de frumos, a adăugat ideea „modelării unei deprinderi artistice corecte echivalentă cu deprinderea de a vedea corect". Așadar, această ultimă idee ruskin-iană cu trimitere directă la arta poetică ne sugerează un nou aspect al geniului eminescian care a operat în cadrul poeziei erotice cu două fundamentale concepte. Unul venind din gîndirea Evului Mediu preluată și de literatura germană, exprimînd valența gotică a poeziei romantice, ca pe o trăire pur sufletească emancipată de deșertăciunea realului, iar altul propulsionînd desăvîrșirea artistică. Sinteza acestor două tendințe, care era de fapt sinteza dintre psihologic și artistic a resimțit-o treptat creația literară germană din prima jumătate a secolului al XIX-lea, iar Eminescu trăind în plin crepuscul romantic, are în față o experiență pe care geniul său o desăvîrșește.

b. **Teluricul**

Atît una cît și alta din tendințele amintite în poezia de dragoste angajează geniul eminescian în realizarea antitetică a poeziei erotice, unde iubirea e văzută ca o posibilitate de cădere, dar și de salvare a individului, desi-

Scanned with OKEN Scanner

gur reeditînd mitologia creștină și ea împărțită după actul opțional al omului primordial. Păcatul originar *(Erbsünde)*, preluat cu brio ca motiv poetic romantic, poate fi răscumpărat tot prin iubire, de unde plenitudinea libertăților umane în univers. Problema care inițial purta o vădită coloratură biblică a reținut ca mit poezia și s-a încadrat viziunii romantice tentată a deschide posibilitatea sugestiei infinitului moral căscat ca o prăpastie între căderea și salvarea prin iubire. Mai e și altceva. Experiența răului poate duce la stabilirea unor convingeri morale definitive care să plaseze eroul în veritabilă evoluție, refăcînd în dimensiunea umană a individului destinul unei omeniri întregi. Ceea ce domină este însă mult îndrăgita idee a androginizării individului și-a omenirii, urmărirea cu emoție a parcurgerii spre viitor ca spre trecutul unde stau izvoarele perfecțiunii noastre. Există această idee la Eminescu subtil deghizată. După cum există și sugestia căderii definitive, un spenglerianism *avant la lettre*, un profetism de culori negre, apocaliptice. E cu un cuvînt tot peisajul moral pe care sufletul romantic îl închide de la alfa la omega.

Protagoniștii amorului sînt și la Eminescu cei de totdeauna, un *El* și o *Ea* ca în *Înger și Demon*. În tinerețea poetului, bărbatul a apărut în poezie ca un demon (satan), pe cînd femeia, ca un înger. Dar multe din poezii inversează rolul, „madona“ cea din tinerețea poetului devine „veneră“, iar bărbatul jucînd rolul geniului nefericit e mai aproape de venerație. În genere, romanticii n-au nedreptățit femeia. La Eminescu, de pildă, Poetul și Iubita din *Replici* își împart parțiale definiții menite să întregească peisajul sufletesc al dragostei. Poetul, printre altele, va replica iubitei : „Tu ești o frunte, eu sunt o stemă, / Eu sunt un geniu, tu o problemă / Privesc în ochi-ți să te ghicesc — / Și te iubesc !“ Rolurile fiind împărțite egal, dezvăluiau totuși două atitudini. În una din ele, femeia este inferioară bărbatului pentru faptul că nu a participat la grandoarea primitivă, cum credea Jacob Böhme. Însuși Novalis, care a ridicat prin iubire pentru Sophie von Kühn scară pînă la cer, credea că femeia e atît intelectualicește cît și prin lipsa de voință, inferioară

Scanned with OKEN Scanner

bărbatului. „Spiritul de bagatelă", interesul pentru futilitatea lucrurilor o clasează în subordine și o fac predecesoare Dalilei eminesciene : „Te îmbeți de feeria unui mîndru vis de vară, / Care-n tine se petrece... Ia întreab-o bunăoară — / O să-ți spuie de panglice, de volane și de mode, / Pe cînd inima ta bate ritmul sfînt al unei ode..." „Ritmul sfînt al unei ode" fiind primul principiu, cel care desemnează geniul, pe cînd femeia îi apare lui Novalis și lui Eminescu ca realizarea celui de al doilea principiu, fiind susceptibilă evoluției „à rebuours" : „Încorda-voi a mea liră să cînt dragostea ? Un lanț / Ce se împarte cu frăție între doi și trei amanți. / Azi adeseori femeia, ca și lumea e o școală, / Unde-nveți numai durere, înjosire și spoială". Femeia e privită nu numai în raport cu ea însăși, ci și cu lumea, și mai ales cu geniul. Dar pe cînd acesta este sau poate să fie o copie a Demiurgului, cum credea Pompiliu Constantinescu [7], simbolic Eros și Demonul vor să se identifice cu Demiurgul, de unde căderea lor, „cezura treanscendentă" din filosofie. Avînturile erotice ale lui Dionis care zburînd spre lună se crede Dumnezeu, prefigurează căderea prin iubire a omenirii. Cu Dionis începe păcatul originar și răul lui se diversifică infinitezimal. S-ar putea spune că în mitologia creștină a operei eminesciene, Dionis e Adamul, care își datorează păcatul îndemnului de a da dragostei extraordinarul și ineditul. Însă protagonista diurnă a jocului dragostei este femeia căruia Schopenhauer nu i-a acreditat posibilitățile geniului, întrucît i s-a părut „subiectivă", fără puterea de a se detașa de voința de a trăi și în afara posibilității contemplării. Marele gînditor reducînd-o la funcția fiziologică, a văzut tocmai în această reducție naturală cauza infidelității, motiv de suferință pentru geniu : „— Ce-ți pasă ție, chip de lut, / Dac-oi fi eu sau altul ?" Astfel, geniul eminescian s-a aflat totdeauna în fața copiei imperfecte a prototipului femeii pe care l-a iubit. O afirmație mai veche care converge însă viziunii sale în conformitate cu metafizica amorului la Schopenhauer, după care femeia e complet aservită geniului speței. Personificarea acestui „geniu" al speței în Amor, era

[7] *Eros și Daimon*, în *Revista Fundațiilor*, 7, iulie, 1939.

Scanned with OKEN Scanner

însă o absolutizare, căci dincolo de dragostea fizică *(Geschlechtsliebe)*, văzută ca un „interes al speciei" *(Interesse der Gattung)*, Schopenhauer nu mai întrezărea și latura spirituală. Sistemul său de gîndire îi impunea în ciuda adevărului o amputare procustiană. Eminescu a înțeles geniul schopenhauerian al speței, dar nu a dezis iubirea spirituală, chiar atunci cînd nu i se părea posibilă în lume. Lui Schopenhauer, *Amor* i-a apărut „capricios" „despot", „demon", „domn al zeilor și oamenilor" (Tu, deorum hominumque tyranne, Amor !) și nu mult diferit e pajul Cupidon al lui Eminescu, sugerînd amorul fizic și „tirania" instinctului. Căderea în dragoste cerea însă ceva în plus. Conștiința alterării morale, pe care evident Schopenhauer nu o mai amintea, înțelegînd-o ca existentă în sine, atîta vreme cît „geniul speței" nu-și întrezărea depășirea condiției sale. Eminescu se separă de Schopenhauer prin tendința spiritualizării iubirii și prin credința în idealitate : „Și poate că nu este loc / Pe-o lume de mizerii / Pentr-un atît de sfînt noroc / Străbătător durerii". În acest sens credem că nu lipsită de semnificații e poezia *Kamadeva* datată atît de tîrziu (1887), care reface chipul lui Amor într-o viziune indică, spiritualizată. Cu toate acestea, scrierile de tinerețe cuprind vădite note schopenhaueriene din „Metafizica amorului". În scrisoarea lui Ieronim către Cezara întîlnim asemenea rînduri : „Dar dacă suspin, dacă doresc... n-aud eu din toate părțile acele suspine ordinare ; căci care-i scopul lor ? Plăcerea dobitocească, reproducerea în mușinoiul pămîntului de viermi noi cu aceleași murdare dorințe în piept, pe care le îmbracă cu lumina lunei și cu strălucirea lacurilor, aceleași sărutări grețoase, pe cari le asamănă cu zuzurul zefirilor și cu aiurirea frunzelor de fag. Este așa sau nu ?"... „Mîncare și reproducere, reproducere și mîncare !"... „Nu mă voi face comediantul acelui rău, care stăpînește lumea". Desigur, toate acestea din perspectiva idealității. Poeții, însă, de la sfîrșitul deceniului al optulea reiau tema schopenhaueriană a metafizicii amorului dîndu-i o aură poetică mai corespunzătoare acelei vîrste artistice. „...ce-ajunse a fi ? Cochetă, rece, / Lingușitoare, crudă din mînă'n mînă trece /

Scanned with OKEN Scanner

Și caută-n iubire plăcerea numai, care / E-o clipă de beție și-o zi de disgustare". „...Unde-i norocul ce l-a promis ea ție? / Ce va rămîne vouă? Urît și sărăcie!"[8]

Că „metafizica amorului" a fost o constantă în dialectica iubirii căreia i se caută o finalitate ideală, o demonstrează prezența ideii „geniului speței" în fragmentele de proză ce datează din 1869, de pildă, *[Avatarii Faraonului Tlà]*, ca și în poemele de largă respirație din perioada tîrzie a *Scrisorilor*, spre exemplu *Gemenii*. Proza fantastică aducea pe lîngă scenele de delir al cărnii care amintesc scenele de „Studierzimmer" ale lui Goethe, și reversul plăcerii, cel al dezgustului și-al alterării morale pe care le încearcă frecventatorii clubului „Amicii întunericului". Cezara face elogiul amorului liber, în dauna amorului conjugal. Pe cînd primul ajunge la scene similare vampirismului, amorul conjugal, văzut drept scop al naturii e „reproducerea neamului omenesc...", cum o sugera poetul și în *Scrisoarea IV*.

Este de remarcat că ipostaza căderii prin iubire a antrenat persoana creatorului. Era în aceasta nu numai atitudinea morală a geniului păstrat deasupra vălmășagului vieții, ci și necesitatea pe care rațiuni estetice o impuneau creării unui termen ideal cu care să măsoare abisul în cădere, dar care să ofere și iluzia salvării.

c. Salvarea

Nu trebuie să se creadă însă că geniul eminescian a absolutizat iubirea la actul contemplației. Nici înțelesul vechi și totuși actual pe care Marsilio Ficino i-l da iubirii ca demon bun sau rău (Kalodemon și Kakodemon), nu presupune iubirea procreativă ca un geniu rău.[9] Dintre cele trei iubiri care ar exista, cea contemplativă, iubirea umană sau activă, și cea animalică, ar reieși că geniul eminescian preocupîndu-se de toate trei iubirile din perspectiva demiurgității sale, vede în iubirea ani-

[8] *Urît și sărăcie.*

[9] *Asupra iubirii sau Banchetul lui Platon*, Buc., Institutul italian de filosofie, 1942, pp. 108—109.

Scanned with OKEN Scanner

malică în ale cărei voluptăți eroul său nu a întrezărit lumini spirituale, singura considerată izvor al decăderii. Iubirea contemplativă și cea uman-activă pe care geniul eminescian și le apropie, apar în poezia lirică, pe cînd iubirii „voluptății animalice“ i se rezervă poezia epică. Desigur, e un mod de distanțare chemat ca să traducă atitudinea poetului. Poezia erotică eminesciană acordă o mare suprafață iubirii „uman-active“, iubirii fizice, procreative din care nu lipsește însă niciodată fiorul transcendenței, de unde umanitatea și căldura ei. Cine ar putea contesta acest adevăr, din poezii ca *Floarea albastră*, *Dorința*, *Pe aceeași ulicioară*, *Atît de fragedă*, *Sara pe deal*, *De ce nu-mi vii*, ș.a. În nici una din aceste poezii plăcerea nu ajunge la dezgust, căci voluptatea primește-n aliajul ei melancolia. Fericirea fiind bemolizată de o tristețe metafizică : „Ai obosit cu mîna ta cea fină / În val de aur părul despletind. / L-ai aruncat pe umeri de ninsoare, / Desfaci visînd pieptarul de la sân, / Încet te-ardici și sufli-n lumînare... / De-asupra-mi stele tremură prin geamuri, / În întuneric ochii mei rămîn, / Ș-alături luna bate trist în geamuri.“ [10] Chiar o poezie cum este *Ghazel* vădit ronsardiană, epicuree și hedonică nu e lipsită în emoțiile ei de mitul care stăpînește în adînc iubirea fizică : „Și sufletele noastre-atunci pe buze atîrnate / S-au contopit în sărutări, în desmierdări, în milă“, prefigurează dorul omenesc de androginizare : „Parc-am trecut noi amîndoi în noaptea neființei / Ne-am zugrumat în sărutări, ne-am omorît, copilă !“

Numai poezia reproșului marchează începutul distanțării. Nu trebuie să așteptăm ultima etapă a creației presărată cu reproșuri, căci geniul eminescian și-a apropiat în conștiință încă din perioada debutului poetic ipostazele posibile ale iubirii, încît *Venere și Madonă*, printre altele, conține presentimentul căderii prin iubire, reproșul dar și speranța ispășirilor prin suferință. E ceea ce stătea de altfel la baza definiției amorului. [11] Dar această speranță de-a converti pe cel căzut la spiritualizare n-o mai cultivă poezia de maturitate. Geniul eminescian simte

---

[10] *Stau în cerdacul tău.*
[11] *Ce e amorul ?*

Scanned with OKEN Scanner

nevoia solitudinii morale ce se traduce într-o desăvîrșită apolinie. Dionisiacul rămînînd doar o amintire. Psihologic și estetic acesta e momentul în care *geniul* eminescian aduce-n planul contemplației iubirea.

S-ar putea spune, referindu-ne la această perioadă, că salvarea prin iubire stă nu atît în condiția depășirii pe care Eminescu a sugerat-o umanității, cît mai ales în condiția păstrării acelei aptitudini pe care geniul nu a pierdut-o niciodată, chiar atunci cînd în ipostaza simbolică a lui Hyperion trăiește, după cum spune G. Călinescu, o criză dionisiacă pe un fond apolinic. Implicarea în iubirile care n-au ajuns să se spiritualizeze, a fost pentru geniul eminescian numai un mod de apropiere în conștiință, spre a fi dezis tot în același plan. Biografia reală a poetului, oricum, trebuie depășită de o biografie posibilă, căci opera geniului romantic nu e numai lumea experiențelor, și nu e în primul rînd aceasta, ci e lumea pe care o recompune vizionar din însuși eul său investit cu puteri demiurgice. Există la Eminescu chiar în această perioadă a anilor 1878—1883 o „parareligie“ [12] a salvării menită să conserve echilibrul sufletesc amenințat de presimțirea crizei fizice și morale a poetului, care va urma cu siguranță. Această „parareligie“ s-a tradus apolinic într-un „amor mistic“, mai întîi ca o implorare în numele umanității întregi, și-apoi ca o rugăciune a salvării individuale. [13] E în aceasta o coincidență a circulației temei divinității, care a populat și lirica pașoptistă la noi, și care a fost una din temele majore ale romantismului de pretutindeni. Din perspectiva geniului, „amorul mistic“ poate marca atît infructuoasa atitudine titanică, precum și criza de creație pe care o reclamă insistent motivul lui „nu mă-nțelegi“. Vechile sugestii ale „androginiei divine“, care nu sînt fără semnificații, legate de „amorul mistic“, rămîn totuși în umbră. Poetul distilează din „metafizica amorului“ numai esențele, acele esențe care amintesc de sufletul creștin. Din *Welt als Wille und Vorstellung* reține o definiție ce e floare rară pentru amărăciunea

---

[12] Vezi Jacques Bousquet, *Les thèmes du rêve dans la littérature romantique*, Paris, Didier, 1964. (Capitolul 3).

[13] În poeziile *Rugăciune* și *Răsai să dai lumină*.

schopenhaueriană : „Alle Liebe ist Mitleid“,[14] ce nu-i străină versurilor : „Speranța mea tu n'o lăsa să moară / Deși al meu e un noian de vină ; / Privirea ta de milă caldă, plină, / Îndurătoare-asupra mea coboară.“ [15]

Madona eminesciană, ca prototip al femeii, transpare sub metafora religioasă. Eternul arhetip e la Vièrge céleste, ca la Novalis simbolul redempțiunii și al triumfului asupra morții. Salvarea lumii, așa cum o credeau romanticii, a fi posibilă prin actul de iubire către om a fecioarei celeste, nu i-a fost străină lui Eminescu. Nu era însă o reeditare a dogmelor creștine, pe cît o potențare a cultului femeii. În acest sens, Mathilde din *Heinrich von Ofterdingen* al lui Novalis, devine „Muttergottes“, fapt ce semnifică simbolul spiritualei uniuni dintre zeu, femeie și geniu, simbol care există și la Eminescu. Această uniune spirituală, care echivalează cu unitatea androginică, adică cu visul întregirii originare, evitînd drama căderii în scara evoluției, își afla misterul într-o deplină reciprocitate, într-o abstracție bazată pe o armonie lăuntrică, realizabile după cum credea Fr. Schlegel în mariaj în care „elanul invincibil“ ar duce fatalmente spre unitatea androginică „a cărei amintire e încrustată grav în sufletul uman“. [16] Pledoaria făcută de Cezara în *Avatarii faraonului Tlà* iubirii boeme și desavuării iubirii conjugale de pe poziții satanice, e antiteza la idealitatea romantică. De aici și problema libertății în iubirea conjugală, care nu poate fi un nonsens atîta vreme cît libertatea este ea însăși un atribut al dragostei. Vocația pentru absolut a romanticului Eminescu devine astfel vocația geniului care se integrează creativ în legea unei simpatii universale. Ideea salvării prin iubire înfățișează astfel două aspecte. Mai întîi geniul în raport cu el însuși, ceea ce dă loc unei fenomenologii a spiritualității geniale, căreia iubirea ca posibilitate de abordare a absolutului îi este un fapt în sine. Salvarea prin iubire, a geniului amenințat în temeiurile lui lăuntrice, prin

[14] „Toată iubirea e milă“.
[15] *Răsai asupra mea.*
[16] Alfred Schlagdenhaufen, *Frédéric Schlegel et son groupe. La doctrine de L'Athenaeum (1789—1900), op. cit.*, p. 263.

Scanned with OKEN Scanner

criza de creație, înseamnă o exacerbare pe măsura lui a erosului care ia amplitudini mistice. Subordonarea geniului față de puterile divine, [17] semnifică un gest al ordinei ce ține de armonia universală, dezvăluind ascunsul adevăr că legea evoluției și a perfecțiunii privește chiar pe geniu. Insuficiența intelectuală, morală și fizică sînt ale lumii-ntregi, deci și ale geniului. De aici o identitate de destin cu lumea, de unde și cel de al doilea aspect pe care îl implică problema salvării prin iubire, prezent atît în atitudinea geniului de a face o subtilă și superioară pedagogie, ca și în sacrificiul personal de imolare a artistului ce se sacrifică creației ca meșterul Manole spre a da eternitate mănăstirii din legendă. Astfel, lumea măruntă și cea a geniului se întîlnesc în sentimentul dragostei și al perfecțiunii. Adevărul pe care Novalis îl descoperea spunînd că „dragostea însăși nu este altceva decît cea mai înaltă poezie naturală“ [18], deschide perspective pentru umanitatea întreagă de-a se împărtăși prin sentimentul dragostei de la izvoarele primordiale ale creației, de unde-i vine mîntuirea. În ordinea evolutivă, geniul, mai aproape de mîntuire, prepară lumii-ntregi salvarea. Spre acest adevăr se-ndreaptă și promisiunea eminesciană : „Dîndu-mi din ochiul tău senin / O rază dinadins, / În calea timpilor ce vin / O stea s-ar fi aprins.“

2. CREAȚIA

a. „Locuirea poetică“

Dacă dragostea a fost considerată drept cea mai înaltă poezie pentru că în fond tot ceea ce ne înconjoară e

---

[17] Așa cum se întîmplă în *Rugăciune*, *Răsai asupra mea* sau în *Luceafărul*.

[18] *Heinrich von Ofterdingen*, în : *Gesammelte Werke*, Seelig, p. 260.

Scanned with OKEN Scanner

criza de creație, înseamnă o exacerbare pe măsura lui a erosului care ia amplitudini mistice. Subordonarea geniului față de puterile divine,[17] semnifică un gest al ordinei ce ține de armonia universală, dezvăluind ascunsul adevăr că legea evoluției și a perfecțiunii privește chiar pe geniu. Insuficiența intelectuală, morală și fizică sînt ale lumii-ntregi, deci și ale geniului. De aici o identitate de destin cu lumea, de unde și cel de al doilea aspect pe care îl implică problema salvării prin iubire, prezent atît în atitudinea geniului de a face o subtilă și superioară pedagogie, ca și în sacrificiul personal de imolare a artistului ce se sacrifică creației ca meșterul Manole spre a da eternitate mănăstirii din legendă. Astfel, lumea măruntă și cea a geniului se întîlnesc în sentimentul dragostei și al perfecțiunii. Adevărul pe care Novalis îl descoperea spunînd că „dragostea însăși nu este altceva decît cea mai înaltă poezie naturală“ [18], deschide perspective pentru umanitatea întreagă de-a se împărtăși prin sentimentul dragostei de la izvoarele primordiale ale creației, de unde-i vine mîntuirea. În ordinea evolutivă, geniul, mai aproape de mîntuire, prepară lumii-ntregi salvarea. Spre acest adevăr se-ndreaptă și promisiunea eminesciană : „Dîndu-mi din ochiul tău senin / O rază dinadins, / În calea timpilor ce vin / O stea s-ar fi aprins.“

2. CREAȚIA

a. „Locuirea poetică“

Dacă dragostea a fost considerată drept cea mai înaltă poezie pentru că în fond tot ceea ce ne înconjoară e

---

[17] Așa cum se întîmplă în *Rugăciune*, *Răsai asupra mea* sau în *Luceafărul*.

[18] *Heinrich von Ofterdingen*, în : *Gesammelte Werke*, Seelig, p. 260.

Scanned with OKEN Scanner

poezie [19], putem crede în adevărul pe care Hölderlin l-a statornicit, după care omul „locuiește poetic" *(Dichterisch wohnt der Mensch)*. Acest adevăr care include omenirea în genere și care ar corespunde după Novalis unei trepte de romantizare a lumii, privește cu atît mai mult ființa geniului care este angajată în misiunea lui poetică. De aici, poate, convingerea că geniul poetic e primul principiu *(Das Genie überhaupt ist poetisch)* [20], sau cum s-a spus, facultatea generatoare a întregii activități spirituale a omului, „adevăratul poet fiind atotcunoscător *(Der echte Dichter ist allwissend)*, sau „cea mai înaltă voce a universului *(die höhere Stimme des Weltalls)*, nu mai puțin un mesager divin *(Göttliche Gesandte auf Erden)*, încît toate revelațiile se datoresc originii sale poetice *(Alle Offenbarungen sind poetischen Ursprungs)*. [21]

Plecînd de la aceste premise, a apărut firesc faptul că romantismul timpuriu, mai ales prin Novalis, să intuiască ideea că drumul spre perfecțiune trebuie să treacă prin faza individului artist. *(Jeder Mensch sollte Künstler sein)*. [22] De aici o serie de consecințe, care puteau fi întrezărite încă din scrierile lui Schelling căruia arta îi apărea drept „o revelație unică și eternă" a unei forțe superioare, iar misiunea care trebuia să ne convingă de realitatea sa absolută, cădea în sarcina geniului poetic, menit să dea un orizont spontaneității inconștiente, cu alte cuvinte, să prezinte ca finit, infinitul scizionat în opera de artă. Așadar, geniul era chemat ca în misiunea lui poetică să ne pună în contact cu infinitul, astfel ca emoția pe care contemplarea operei artistice ne-o produce să fie în măsură egală, poate, cu emoția artistului însuși de-a ne elibera din cercul individuării. De aici și ideea că din cele două soluții schopenhaueriene de ieșire din cîmpul voinței, contemplarea estetică și asceza, romantismul o recomandă pe prima, iar geniul se dovedește a fi ca artist portparolul unei

---

[19] Iar poezia propriu-zisă este cum credea Novalis „poezia poeziei".

[20] Novalis, *Fragmente*, Ed. K., II, 327.

[21] Allg. Br. Ed. K. III, 200.

[22] *Glauben und Liebe*, Ed. K., II. 59.

Scanned with OKEN Scanner

misiuni care activează o filosofie. Soluția estetică a apărut superioară și lui Eminescu, predispus a-l înțelege pe Schopenhauer în răstimpul ședерii sale la Viena sau Berlin, ca și pe romanticii de la Athenaeum, care activau la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Avînd în vedere însă că *Lumea ca voință și reprezentare* apărea pentru prima dată în 1819, putem spune că ideile erau în atmosfera epocii. Cert este faptul că pe cînd asceza reușea pe tot atît să scoată pe individ din cercul durerii universale pe care o trăia similar cu propria-i durere, contemplarea estetică se dovedea a avea în schimb o priză mai adîncă. Aceasta poate duce, teoretic vorbind, la întrebarea dacă ascetul în comparație cu artistul, poate fi considerat un geniu. Problema va rămîne deschisă. Oricum, geniul artist se înscrie în circuitul uman lucrînd, activînd în domeniul pe tot atît de real al vieții spirituale, ceea ce înseamnă că în misiunea lui, leagă trecuturile mitice, cu viitorul omului. Aripa lui se întinde peste vreme, de unde puterea și îndreptățirea în același timp de-a fi *poeta vates*. Romantismul timpuriu a pus-o în legătură cu dorința manifestă, mai ales la Fr. Schlegel și Novalis, de a funda o nouă religie, concretă, ei înșiși să devină noi Mahomezi și Lutheri, reformatori romantici ai religiei. Vaticinarul romantic avea însă în sensul lui profund independență față de gîndirea religioasă, atîta vreme cît o întoarcere în matca miturilor era posibilă. A poetiza geneza lumii ca și apocalipsul, însemna în fond subtextuala prezență a miturilor cosmogonice și eschatologice. Vaticinarul îl arăta pe Eminescu în puterea privilegiului de-a aborda oniricul ca și fantasticul, domenii ale purei libertăți în stare de a-i oferi poetului prin ubicuitate știința totului. Misiunea poetică a geniului nu stă, astfel, numai în virtuozitate artistică. Ea e în fond puterea de a face revelabil infinitul și tainele din noi. Conștiința mitică a lui Eminescu e corelată strîns cu conștiința istorică. Poetul acordă geniului puteri mitice spre a le exersa în istorie mai ales în vederea redeșteptării naționale. Romanul *Geniu pustiu* este în acest sens un grăitor exemplu pentru elucidarea raportului dintre geniu și națiune, dintre geniu, libertate

Scanned with OKEN Scanner

și civilizație. Profeția nu rămîne un simplu deziderat, ci o îndrumare și un imbold de trecere la acțiune. „Cînd națiunea e-n întuneric, ea doarme-n adîncimile geniului și a puterilor sale neștiute și tace — iar cînd Libertatea se ridică spre a le reflecta în fruntea lor și a le arunca apoi în raze lungi adîncimilor poporului — astfel încît în sînul mării întregi se face o zi senină, ce răsfrînge în adîncul ei ceriul". [23] Zeii dacici profetizează căderea romanilor și supraviețuirea noastră în istorie. Mureșanu face de fapt fenomenologia lirică a istoriei omenirii, din care nu lipsesc sugestiile nimicirii, dar și ale romantizării lumii. La gabaritul individului, Eminescu coboară din mitologie știința, dacă nu de a crea destine, măcar de a le înrîuri. *Mușat și ursitorile* e un exemplu doar. Vaticinarul romantic a deschis larg porțile magiei. Magul călător în stele din poemul cu acest titlu e un ascet și poate un geniu. Sub bagheta lui are loc zborul magic, „vagabondarea" printre stele, metempsihoza. În *[Avatarii faraonului Tlà]* protagoniștii văd în sus și în jos scara destinelor. A fi poet, înseamnă a fi profet. Conștiința vaticinarului a slăbit dacă nu a dispărut cu totul în contemporaneitate, cînd și unde poetul a schimbat intuiția și inspirația mai aproape de vaticinar cu jocul imagistic. Poeta Vates a dispărut total spre a-i lua locul Poeta faber. Romantismul nu a însemnat din acest punct de vedere minunea de a reface ființa ca și pierdută a poetului profet. Romantismul a circumscris un moment de criză a unei conștiințe superioare în istorie, lucidă de pierderea acelui privilegiu pe care omenirea l-a avut. Geniul vaticinar era o nostalgie, care poetic reifica un mit. Această conștiință a crizei spirituale pe care o încearcă omenirea nu se putea să nu fie prezentă și la Eminescu. Respectînd pe înaintași le acorda lor nimbul evului de aur, care de fapt nu era decît în preistorie : „*Eliad* zidea din visuri și din basme seculare / Delta biblicelor sînte, profețiilor amare, / Adevăr scăldat în mite, sfinx pătrunsă de-nțeles."

---

[23] M. Eminescu, *Scrieri literare*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1936, p. 145.

Scanned with OKEN Scanner

Mureșan e evocat și aici, chemat ca să învie piatra, „ca și miticul poet“ spre a spune brazilor destinul : „Și bogat în sărăcia-i ca un astru el apune, / Preot deșteptării noastre, semnelor vremii profet.“ După cum în poem, convorbind cu Dumnezeu, pune patima iubirii de țară, profetizînd idealurile vremurilor de azi : „— Nu, Nu ! N-aș vrea ca alte / Popoare să mai fie c'al meu — nu merit ele / Să-i semene. Poporu-mi menitu-i ca să fie / Altfel de cum îs alte. Eu nu cer fericire / Pentru a lui viață. — O, nație iubită ! / Vei înțelege doru-mi, vei ști să-l prețuiești ? / Voi să te văd, iubito ! nu fericită — mare !“

Geniul și respectiv contemplarea i-au apărut lui Eminescu ca principii active convergente misiunii sale poetice. Structura romantică a lui Eminescu este înafara imobilismului în gîndire și înafara sterilității și apateii în fantezie. D. Caracostea a observat aceasta, consemnînd sinteza eminesciană dintre fantezie și reflecție al cărei „purtător“ e însuși geniul.[24] Cei doi factori care îi reținuse atenția lui D. Caracostea[25], factorul intern dat de personalitatea poetului și cel exterior, secundar, impus de-o întîmplare, se condiționează dialectic în sensul că factorul extern prinde viață numai „în flora sensibilității personalității poetice“. Astfel, poezia de ocazie pare neavenită la Eminescu.[26] Și totuși poetul s-a declarat a fi „scriitor de ocazie“, după celebra expresie *Gelegenheitsdichter*[27] ce se păstrează de la Goethe, cu înțelesul că arta îi apărea ca o necesitate internă. Altfel, Eminescu devine un adversar înverșunat al „meseriei“ de a fi artist. Un îndreptățit orgoliu, care traduce și altitudinea geniului său, îl face să transforme poezia artei poetice în satiră : „O, salahori ai penei, cu rime și descrieri / Noi abuzăm sărmanii de mînă-ne de crieri... / Căci plumbu-n veci nu-i aur... și-n noi se simte izul / Acelei meserie ce-nlocuim cu scrisul... / În loc să mînui plugul, sau teasla și ciocanul / Cu aurul fals al vorbii, spoiesc

---

[24] *Creativitatea eminesciană*, Buc., Fundații, 1943, p. 128.
[25] *Ibid.* p. 234.
[26] Cum credea G. Ibrăileanu.
[27] Afirmația e consemnată și de D. Caracostea, *op. cit.*, p. 283.

Scanned with OKEN Scanner

zadarnic banul / Cel rău al minții mele... și vremea este vama / Unde a mea viață și-o arăta arama." Eminescu nu a nutrit însă ideea absolutizării factorului inspirator. Nici nu era la modă, căci armonia dintre rațiune și imaginație, care culmina în epoca Athenaeum-ului pentru romanticii timpurii, venea din scrierile lui Schiller ca *Scrisori asupra educației estetice a omenirii* (1793—94), *Poezia naivă și sentimentală* (1795), lucrări care puneau în relief conceptul de „suflet frumos", drept concept al armoniei corelativ ideii de contopire a filosofiei cu poezia. Novalis declara că „poezia este eroul filosofiei", pe cînd „filosofia ridică poezia la principiu. Ea ne învață să cunoaștem valoarea poeziei". În timp ce „filosofia este teoria poeziei" arătîndu-ne cum trebuie să fie poezia, ca ea să fie unul și toate". [28] Desigur, aceasta era posibil, pentru că mai întîi spiritul romantic de sinteză a acționat cu puterea sa integratoare realizînd „sympraxisul" finitului cu infinitul. Ceea ce imprima forța de coeziune prezentă în această coactivitate era simpatia. Filosofia plotiniană cu a sa „Connexion mit Vater" presupunea același lucru. Important este că ideea de *sympraxis* are consecințe extrem de importante în legătură cu misiunea poetică a geniului eminescian, întrucît ea conduce la una din marile categorii estetice, care patronează poezia lui Eminescu ca și a romantismului german timpuriu. E vorba de *ironia romantică* a cărei operabilitate cere o *intuiție intelectuală (Intellektuelle Anschauung)* ce se sprijine pe *sympraxis* și simpatie. Dar pe cînd *sympraxisul, intuiția intelectuală* și *ironia romantică* constituie cu toatele un acord care solicită în mare măsură intelectul, poezia eminesciană ca și cea a romantismului timpuriu se revendică din perspectiva entuziasmului creator. Pentru Fr. Schlegel „Enthusiasmus est principius artis et scientiae". Pentru Novalis însă, *extazul*, ca succedaneu al *entuziasmului* e o măsură a puterii omenești, ca și a poeziei. Inconștientul adus la viață prin extaz constituie baza idealismului magic. Apropiind poezia și filosofia prin sursa lor unică a subconștientului, Novalis era în-

[28] *Heften*, VI, 280, 1798.

Scanned with OKEN Scanner

dreptățit să creadă că poetul filosof e o stare a creatorului absolut. Dar nici Novalis în formula lui poetică nu abhoră factorul rațiunii. Klingsohr din *Heinrich von Ofterdingen* va spune : „Begeisterung ohne Verstand ist unnütz und gefährlich, und der Dichter wird wenig Wunder tun können, wenn er selbst über Wunder erstaunt“.[29] Se deduce din aceasta că Eminescu acordă poetului de geniu înzestrat cu puterea entuziasmului, posibilitatea transcenderii din condiția obișnuită. Versurile din *Pierdut în suferință...* subliniază această atitudine numai prin antiteză la condiția socială : „Căci ce-i poetu-n lume și astăzi ce-i poetul ? / La glasu-i singuratec s-asculte cine vrà. / Necunoscut strecoară prin lume cu încetul / Și nimene nu-ntreabă ce este sau era... / O boabă e de spumă, un creț de val, un nume, / Ce timid se cutează în veacul cel de fier. / Mai bine niciodată el n-ar fi fost pe lume / Și-n loc să moară astăzi, mai bine murea ieri.“

Posibilitatea transcenderii din condiția obișnuită, a însemnat cultivarea contrastului față de obișnuit și vulgar. Toma Nour din *Geniu pustiu* traversează mizeria cotidianului visînd la sisteme metafizice, de altfel ca și Dionis. În acest sens, eroul liric eminescian cu cît e mai aproape de înțelegerea genialității face din poezie imperiul în care imaginarul oferă compensativ ceea ce realul nu îi putea da. În raport cu lumea și viața, poetul romantic devine el însuși ca și eroii prozei sale „oameni crepusculari“ *(Dämmerungsmenschen)*, cum se exprima Ricarda Huch cu privire la romanticii germani. Misiunea poetică a geniului romantic, care a fost și a lui Eminescu, conducea prin această retragere în penumbra crepusculară la descoperirea inocenței și naivității. Poetul nu putea exista ca geniu decît în condiția „naivității“ lui, fundamentînd adevărul pe care Schiller îl teoretizase în *Naive und sentimentalische Dichtung*. Crepuscularitatea e mai cu seamă dată de această retragere inocentă în sine, unde toate principiile dinamice acționează în ve-

[29] hggb. von prof. dr. Georg Mehlis, Leipzig, f.a. p. 126. „Entuziasmul fără rațiune este nefolositor și periculos și poetul nu va putea face minuni, cînd el însuși nu s-a minunat“.

Scanned with OKEN Scanner

derea proliferării onirice. Eminescu însuși cheamă cotidianul în cîmpul oniric pentru ca de acolo să poată compune romanul propriei vieți : „Da... visam odinioară pe acea ce m-ar iubi, / Cînd aș sta pierdut pe gînduri, peste umăr mi-ar privi, / Aș simți-o că-i aproape și ar ști c-o înțeleg... / Din sărmana noastră viață, am dura roman întreg...“

Dar marea dificultate a geniului romantic a stat întotdeauna în a menține iluzia oniricului, încît trezia la realitate, a coincis cel mai adesea cu predispoziția la autoironie, cum avea s-o practice în *Cugetările sărmanului Dionis*. Poziția geniului eminescian față de atitudinea sa crepusculară nu putea fi totuși recrudescentă. Trezia care l-a invitat la autoironie și poate la neînțelegerea cu sine, ar fi creat premisele desechilibrului interior, dar bazele unității sufletești se cereau a fi menținute în condiția unui climat interior reconciliant și renovator, pe care nu-l putea da decît dominanta unui sentiment, care să conțină egal voluptatea păstrată din contactul cu oniricul, ca și regretul de a fi revenit în cotidian, sentiment care nu era decît melancolia. Secretul artistic pe care Eminescu și-l apropia prin instinctul său poetic, era acela pe care Schopenhauer îl dezvăluise cînd spunea : „Melancholie zieht an ; Verdrießlichkeit stößt ab.“ [30] Melancolia fiind mai aproape de bucurie, decît de neplăcere, răspundea chemării de autoconservare a eului poetic, virtual răspunzător de creație. Conservarea eului creator însemna într-un alt plan, conservarea geniului ca geniu, dreptul lui la diferențiere și originalitate. Îndreptățirea de a rămîne ceea ce este în dimensiunea *arhaeului* propriu și conștiința de sine a geniului care-i sporește puterea și-i dă sentimentul nedezis al demiurgității. Schopenhauer cita nu fără folos această unitate arhaeică din care nu putea evada și care îi dă geniului farmecul personalității creatoare : „Du bist an Ende — was du bist / Setz'dir Perrücken auf von Millionen Locken, / Setz,

[30] „Melancolia atrage, iar neplăcerea respinge“, în *Schopenhauers Werke*, vol. V., *op. cit.*, p. 625.

deinen Fuß auf elenhohe Sochen : / Du bleibst doch immer was du bist.“ [31]

Tradusă estetic, conștiința arhaeului eminescian se dezvăluie romantic : „Nu mă-ncîntați nici cu clasici, / Nici cu stil curat și antic — / Toate-mi sunt de o potrivă / Eu rămîn ce-am fost : romantic.“

Așadar, misiunea poetică a geniului eminescian este prototipic cea romantică, a romantismului timpuriu în special de tip Novalis, căci întocmai ca acesta vede în poezie nu un basm deosebit, ci modul particular de a lucra al spiritului omenesc. Poetul este doar, am spune noi, un *trovatore*, un descoperitor al poeziei, ajungînd să facă cum spune Novalis, o „poezie a poeziei“. În lumina aceasta Eminescu constată că frumosul din natură, nu numai că nu a fost întrecut, ci nici măcar egalat : „Dar oricît ai scrie și oricît ai spune... / Cîmpii, pădure lanuri fac asta de minune, / O fac cu mult mai bine decît o spui în vers. / Natura-alăturată cu-acel desemn prea șters / Din lirica modernă — e mult, mult mai presus.“ [32] Se subînțelege de aici că frumosul natural depășește pe cel artistic, ceea ce ocazionează satira poetului, sau că frumosul artistic la rîndu-i trebuie să fie rezultatul unei explozii a naturii în om, ceea ce ar duce la înțelesul că artistul adevărat trebuie să fie la dimensiunile creatoare ale geniului. Privită istoric, problema raportului dintre frumosul natural și cel artistic înregistrează cum am mai văzut, dacă ne referim la Evul Mediu, dar și la epoca romantismului timpuriu, înțelegerea după care natura înmagazinează spiritul, apărînd ca un „reflex al splendorii divine“. Spiritul creator nu se detașează de natură, ci se apropie pînă la confuzie, generînd în planul gîndirii filosofice *panteismul*, propagat și de romantici. Poezia naturii la Eminescu dezvăluie această atitudine. Poetul de geniu fiind el însuși o forță a naturii se regăsește în aceasta ca-n elementul lui.

Dacă natura absoarbe pe artist pînă la confuzie descoperind identitatea de frumos ce se stabilește între două

---

[31] „Vei fi pîn' la sfîrșit ceea ce ești / Că îți vei așeza peruci buclate / Sau că vei încălța șosete-nalte / Rămîi mereu ceea ce ești“.

[32] *Icoană și privaz.*

naturi diferite, dar originar apropiate, din contră societatea manifestă un fenomen de polarizare în raportul ei cu geniul. Cu cît acesta este mai consecvent cu sine, cu atît își creează o distanță mai mare față de lume. S-ar putea spune că în definiția geniului intră atitudinea de însingurare *(Die Einsamkeit)*. Care trebuie să fie însă finalitatea artistică, misiunea geniului care nu se poate circumscrie și defini în ultimă analiză decît din perspectivă socială ? Răspunsul poate fi paradoxal situației sale de însingurare, căci poetul credea ca și Goethe în integrarea în contemporaneitate : „Dator e omul să fie al veacului copil, / Altfel ca la nevolnici el merit-un azil / Într-un spital... Acolo cîrpească cu minuni / Păreții de chilie și spună la minciuni..."

Particularitatea geniului artist de-a se îndepărta de lume e un paradox, atîta vreme cît el lucrează pentru lume. Poate că pentru aceasta stau mărturie cuvintele poetului însuși : „Dumnezeul geniului m-a sorbit din popor, cum soarele soarbe un nour din marea de amar". [33]

Însingurarea geniului poate fi pusă și în legătură cu adevărul semnalat de Schopenhauer ce i se potrivea poetului, după care geniul e sortit a nu fi înțeles de lume, chiar atunci cînd încercările lui voiesc a împiedica acest destin tragic ce reeditează soarta lui Torquato Tasso. Fiind copilul veacului său, tocmai acest veac se-ntoarce împotriva geniului ultragiindu-l prin indiferență și prin nesocotirea operei : „Fugi, fugi ! Ce te așteaptă cu mine într-un veac / În care poezie și visuri sunt un fleac : / Nu te îndemn eu însumi ca să-mi urmezi în cale, / Să fiu nemernic martor nefericirii tale." Opoziția față de lume e de altfel monografiată de poet cu sistemă în *Scrisoarea II*, gravitînd în jurul sentimentului de repulsie față de glorie : „Oare gloria să fie a vorbi într-un pustiu ?", „Oricare cap îngust un geniu pară-și / Cu versuri, goale de cuprins, să placă / Și cum dorește, zgomot mare facă, / Cununi de lauri de la plebe ceară-și. / Ci muza mea cu sine împăcată / Eu am un singur, dar iubit tovarăș, / Și lui închin a mele șiruri iarăși, / Cîntarea mea de glorie săracă." Poate că de aici străbate și semnifica-

[33] *Mss. 2254*, fol. 18 v.

ția „geniului pustiu". Lipsa de audiență socială și răsturnarea valorilor. Detașarea de lume a geniului care a trăit experiența socială în situațiile fundamentale ale vieții, justifică neutralizarea oricărui sentiment de angajare pasională, anticipînd retragerea luceafărului. Așadar, „singularizarea geniului" nu e numai un reflex temperamental, o ceartă cu lumea, o retragere pentru creația văzută ca înțelegere a destinului, ci este o încununare filosofică a geniului meditativ care își caută ținuturile libertății pe care le-a pierdut. Misiunea lui poetică postulează astfel un deziderat mitic, acela al creației.

În virtutea acestui deziderat se înfruntă cele două măști ale vieții artistului, *poeta vates* și *poeta faber*. Genialitatea fiind considerată în ordinea istoriei, care adăpostește ambele ipostaze în formele lor exclusive, sinteza dintre inspirație și elaborare. Romanticii înșiși au optat pentru această soluție. Nostalgia geniului pentru epoca de aur „ce credea în basme și vorbea în poezii" este indirect resentimentul față de arta modernă, care s-a autonomizat în virtuozitate, pierzînd palpitul sufletesc. „Azi gîndirea se aprinde ca și focul cel de paie — / Ieri ai fost credință simplă — însă sinceră, adîncă, / Împărat fuși omenirei, crezu'n tine era stîncă... / Azi pe pînză te aruncă, ori în marmură te taie." Inspiratului sau intuitivului, Jean Paul îi recomandă în *Vorschule der Ästhetik*, „adîncirea execuției", certificîndu-i genialitatea numai în virtutea „chibzuinței" *(Benonnenheit)*. „Nimicirea materiei prin formă" de care vorbea Fr. Schiller în *Briefe über die ästhetischen Erziehungen des Menschen* însemna de fapt printre altele, atitudinea de acurateță artistică, pe care i-a dat-o linia unei estetici germane ce nu i-a fost absentă lui Eminescu, și care s-a tradus cum s-a spus în „scuturarea podoabelor". Această atitudine de implicare carteziană, de esențializare a poeziei se simțea la Eminescu sub imperativul a două înrîuriri. Era mai întîi modelul literaturii germane care nu s-a resimțit de valul retoric ce desabuzase literatura

---

[34] Vezi D. Caracostea, *Arta cuvîntului la Eminescu*, Buc., Inst. de Ist. lit. și Folclor. 1938, pp. 370—371.

Scanned with OKEN Scanner

franceză romantică, și apoi desuetudinea retorică simțită în toată Europa literară a celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, ca și în romantismul românesc prin definiție. Scuturarea podoabelor însemna în același timp și atitudinea antibarocă prezentă în poezie ca și în proză : „Și idei ce altfel împle / Ard în frunte, bat sub tîmple / Eu le-am dat îmbrăcăminte / Prea bogată, fără minte. / Ele seamănă hibride / Egiptenei piramide : / Un mormînt de piatr' în munte / Cu icoanele cărunte, / Și de sfinxuri lungi alee, / Monoliți și propilee, / Fac să crezi că după poartă / Zace-o întreagă țară moartă." Se poate întrezări în ideile acestor versuri, și preceptele schopenhaueriene din *Estetica,* predilecte unei poezii scurte, deci fără podoabe inutile, în stare să mențină nestinsă scînteia fulgerată într-o clipă de inspirație. Contemporani cu Eminescu, junimiștii care făceau studii în Germania și care au publicat versuri, au respectat acest îndemn care venea din estetica schopenhaueriană.

Geniului eminescian nu i-a fost străin nici raportul între critică și creația artistică. Imaginea florilor care bat la poarta vieții, dar din care se scutură multe moarte, ar sugera intenția salutară sau nefastă a criticii. Incomprehensiunea față de poezia care a însemnat o adevărată ardere lăuntrică, viza critica judecătorească a timpului, depășită istoricește în 1883, de cînd datează poezia *Criticilor mei.* „Nendurații ochi de gheață" a devenit ulterior epitet comun pentru a critică în care estetica normativă nu a putut descoperi nici impresionismul, nici aptitudinile morfologice și stilistice, condiții ale posibilității de a pune în lumină motivațiile lăuntrice ale operei, particularitățile valorice, unitatea de viziune și culminarea în principii apreciative :[35] „Pentr-a tale proprii patimi, / Pentru propria-ți viață, / Unde ai judecătorii / Neîndurații ochi de gheață ? /

Nu i-a fost străină lui Eminescu nici preocuparea pentru problemele teoretice ale literaturii în general, care implică problema geniului. E adevărat că acestea nu formează un corpus. Ele apar ca un reflex al lectu-

[35] Vezi în acest sens Tudor Vianu, *Estetica, op. cit.,* pp. 463—467.

Scanned with OKEN Scanner

rilor făcute pe marginea scrierilor romanticilor timpurii în Germania, grupați mai ales în jurul Athenäum-ului și se pulverizează în articolele de ziar, sau se traduc în practica artistică a poetului. Oare să-i fi fost străină lui Eminescu ideea schlegeliană a „poeziei universale progresive", care culmina în formula „artei integrale" *(Gesamtkunst)* pe care o enunța Richard Wagner în *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850) ? Năzuința de a concentra ca într-un „microcosmos poetic" toate modurile de manifestare ale literaturii și artei în general, dezvăluia integrarea romanticilor în valorile subiective ale eului, năzuință care nu i-a lipsit nici lui Eminescu. Încă în *Epigonii*, poetul privea poezia ca rezultat al sufletului uman. Salvînd-o de impuritățile istoriei prin apelul la obîrșie, îi dădea în același timp perspectivă gîndind-o ca o posibilitate de a spori spiritualitatea în lume : „Ce e poezia ? Înger palid cu priviri curate, / Voluptos joc cu icoane și cu glasuri tremurate, / Strai de purpură și aur peste țărîna cea grea." Este ceea ce Goethe gîndea în extremis, acea realitate care „concepută în suflet, ar trebui numită geniu" (Maximen, nr. 759 : „Sie war in der Seele empfangen... Man sollte sie weder Kunst noch Wissenschaft nennen, sondern Genius"). Dar „poezia universal progresivă" n-a însemnat nici la Schlegel absolutizarea „geniului pur", cum o făcea Kant. Laboratorul eminescian o demonstrează cu prisosință : „Geniul îmbrățișează întreaga ființă interioară a omului, toate facultățile lui : nu numai imaginația *(Einbildungskraft)* și intelectul *(Verstand)*, ci și fantezia *(Fantasie)* și rațiunea *(Vernunft)*" [36] De posibila exagerare romantică „justificată" teoretic de la Platon și Plotin, la Kant și Schopenhauer, se pare că Eminescu, el însuși romantic în momentele de umor pe care le fixează poemul *Antropomorfism*, să fi zîmbit printre rînduri auzind monologul claponului înainte de sacrificare : „Cu privirea mea cea castă, de'nteres ne'nfluințată, / Văd în lume și în lucruri numai sâmburul ș'ideea, / Prototipul văd în toate, și cu-a

[36] René Wellek, *Istoria criticii literare moderne*, Edit. Univers, 1974, p. 49.

geniului scânteie / Văd cucoșul lui Mohamed cu-arătare luminată."

Așadar, pe de o parte concentrarea în microcosmos a întregului univers ideatic și imagistic al artei, iar pe de alta lărgirea noțiunii de geniu prin îmbrățișarea atît a fanteziei, cît și a rațiunii, a prilejuit la romantici sinteza poeziei cu toate domeniile gîndirii, ceea ce s-a reflectat și în tendința de unificare a genurilor literare. Poezia apărea astfel, în nediferențiere esențială față de roman. Eminescu însuși pare a sugera aceasta, chiar la începutul romanului *Geniu pustiu* : „Dumas zice că romanul a existat totdeauna. Se poate. El e metafora vieții. Priviți reversul aurit a unei monede calpe, ascultați cîntecul absurd al unei zile, care n-a avut pretențiunea de-a face mai mult zgomot în lume, decît celelalte în genere, extrageți din aste poezia ce poate exista în ele și iată romanul". În teatru atît cît a realizat, Eminescu subscrie la aceeași formulă de „poezie universal progresivă" și de *Gesamtkunst,* combinînd în spiritul preceptelor lui Novalis poezia lirică cu cea epică. Luată în glumă, afirmația lui Friedrich von Hardenberg după care „bărbatul e liric, femeia epică și căsătoria dramatică" (II, 106) era totuși fundamentată pe un adevăr estetic.

Novalis a dus ideea contopirii genurilor pînă la ultima consecință, fixînd poeziei de astă dată drept normă criteriile basmului. Ideea aceasta avea să aibă consecințe incalculabile, reflectîndu-se în literatura germană cu farmecul nemaiîntîlnit în nici o altă literatură, pe care i-l da prezența obsesivă a miraculosului. Pentru Novalis, aceasta însemna realizarea „idealismului său magic". A reușit, sau mai întîi a intenționat Eminescu să pună în aplicare doctrina estetică a lui Novalis ? Basmul *Făt-Frumos din lacrimă* nu pornește de la un demers romanesc, e basm pur, e adevărat cu viziuni romantice, iar romanul *Geniu pustiu* nu evoluează spre basm. Poate doar nuvela *Sărmanul Dionis* să răspundă preceptului romantic al lui Novalis cultivînd fantasticul oniric ca o urmare a posibilităților ascunse în inconștientul uman. Nu lipsită de importanță e apariția miraculosului în poemele capodopere *Călin* (file de poveste), *Scrisoarea IV* și *Luceafărul.* Aceste poeme, s-ar putea spune că răs-

Scanned with OKEN Scanner

pund idealismului magic și că realizează plenitudinea poetică prin miraculos, domeniu unde geniul se regăsește în totalitatea lui. Secretul pe care îl ascundea teoria, dar și practica artistică a lui Novalis *(Heinrich von Ofterdingen* face trecerea la basm în capitolul V) stătea în realizarea acelui climat comun pe care oniricul și fantasticul îl realizau prin iluzia totalei libertăți. Idealismul magic pe care conștient sau nu Eminescu l-a cultivat, și aceasta în chiar poemele de capodoperă artistică, ni se dezvăluie azi drept cea mai largă categorie estetică romantică din perspectiva căreia geniul a îmbrățișat ideea și sentimentul libertății. Cînd această idee devine obsesie de viață, și cînd trece în practica militantă a gazetăriei, se poate vorbi de integralitatea geniului eminescian, pentru că în aceasta poate fi descoperită plenar misiunea poetică a geniului.

b. **Verbrüderung**

„Locuirea poetică" de care vorbea Hölderlin dezvăluia atracția după un spectacol lăuntric neunitar, haotic al sufletului romantic. Năzuind totuși după o armonie, emancipată însă de constrîngeri, geniul romantic nu poate și nu dorește să-și creeze o ordine interioară. Fiind mai aproape de afect decît de rațiune și-a justificat felul de a fi într-un mod în care arta nu are decît de cîștigat. Căci păstrarea imprevizibilului sufletesc, haotic, dar originar și autentic, e poate condiția esențială a creației. Cu concursul propriului temperament ajunge astfel să ne dea iluzia vieții al cărei farmec stăpînește prin surpriză. Nu ne îndoim astfel că opera, ca și viața sufletească, va fi produs spontan incoerent, fragmentar întocmai ca și sufletul artistului. Fr. Schlegel nutrea convingerea că fiecare dintre noi nu sîntem decît fragmentul unității noastre : „Wir sind nur ein Bruchstück von uns selbst". Această realitate sufletească ce s-a răsfrînt adînc în operă, s-a dovedit a fi adesea a geniului romantic, cel mai spontan și deci imprevizibil dintre creatori. Artistul de geniu a știut totuși să găsească pentru produsul său haotic, mi-

Scanned with OKEN Scanner

rabil în sălbăticia lui, o lege a armoniei impusă dinlăuntru, cu forța aceleiași spontaneități. Această forță de a uni fragmentele, cum demiurgul a unit în armonie haosul primordial, e forța pe care Fr. Schlegel a numit-o *Verbrüderung* (Înfrățire). Mai întîi, termenul a desemnat programul de revistă, dacă nu grupul fratern ce compunea familia de spirite romantice cu ideal comun și marca individualității. Revista *Athenäum*, deliberat, încuraja „fragmentul", sub care formă frații Schlegel și Novalis au excelat în publicarea lui. Și drept urmare, posteritatea a trebuit ca să adune această inteligență „risipită". Tieck a întreprins o dificilă operă spre-a strînge creația postumă a lui Novalis. S-a vorbit pe marginea acelei maniere pe care colaboratorii de la *Athenäum* o moștenise de la Lessing, că nu a fost decît expresia naturală a stilului lui Fr. Schlegel, sau că a pus în evidență nu numai stilul (compoziția), ci chiar gîndirea scriitorului chemată a primi o formă fragmentară spre-a nu știrbi din frumusețea jetului originar pe care doar fragmentul poate s-o transcrie. Așadar, ne-ntîmpina din paginile revistei o nouă teorie, a spontaneității creatoare care avea să stabilească pentru chaosul poetic o estetică. Îndreptățită în principiu, pretenția emisă făcea apologia chaosului și relansa pe Hemsterhuis ce zdruncinase logica sistemelor. Se demonstra că haosul nu e dezordine, ci reprezintă „ordinea" vitală și realitatea metafizică. Cu toate acestea, romantismul timpuriu, ce s-a configurat în jurul *Athenäum*-ului nu a disprețuit o unitate a fragmentelor, mai bine zis o uniune realizată mistic, pe care Fr. Schlegel a numit-o *Verbrüderung*. Dificultatea practică venea însă din greutatea de a găsi trăsura de unire dintre fragmentele atît de disparate. Fr. Schlegel credea însă că „adevăratul geniu leagă extremele". *Verbrüderung*-ul apărea astfel ca atribut al geniului chemat prin inspirație ca să găsească logica internă a unei lumi artistice în aparență dezorganizată. Novalis mergea chiar mai departe și propaga *fragmentarismul* din perspectivele onirice, povestiri incoerente dar bazate pe asociații, ca visele, poeme pur eufonice, pline de cuvinte frumoase, dar fără sens și coerență, inteligibile cel mult în unele strofe izolate. Ele trebuie să fie simple fragmente din lucrurile cele mai

Scanned with OKEN Scanner

eterogene.[37] *Verbrüderung*-ul lui, în ciuda eterogenului pe care îl recomanda, s-ar înțelege că se exercită în mod „tainic" pe dedesubtul lucrurilor. O simpatie ca un magnetism le dă coeziunea unicului.

Un alt raport ce se impune, ar fi acela care se poate stabili între *Verbrüderung* și mit. El ține de înțelegerea totală a lumii, de intuirea unicului. *Verbrüderung*-ul urmează îndeaproape destinul colectivității umane. Fragmentele trăiesc similar în independența lor solitară cu individualitatea umană, dar nu se pot reintegra în armonia Totului decît sub magica baghetă a geniului. Apare și de această dată în intuiția romantică despre *Bruchstück* (fragment) și *Verbrüderung* (înfrățire) prezența mitului creației și-a unității prin reintegrare.

La Eminescu, fragmentarismul în creație poate fi luat drept fenomenul de laborator ce este comun romanticului ca și oricărui alt poet. Un lucru greu de stabilit e ceea ce a generat intenția artistică a poetului în *fragment*, și poate chiar mai greu, asupra căror din fragmente a operat *Verbrüderung*-ul. Dacă există în opera poetică fragmentarism, și sigur că există (dovadă secțiunea de fragmente pe care Perpessicius a păstrat-o cu titlul de Anexe în volumul IV), acesta nu a fost deliberat estetic și ca atare el rămîne moloz de șantier. Cu totul alta este situația la opera în proză. În *Geniu pustiu*, care cultivă trucul manuscriselor pierdute și găsite, sau încredințate, Eminescu își dezvăluie intenția „fragmentaristă", căci simulează lipsa unor file din închipuitul manuscris pe care îl primește de la Toma Nour. („Aci sunt mai multe pagini rupte din manuscrisul lui Toma. Or că le-a găsit de bine a le rupe, or că vrea mînă streină căruia i le dedese el să le citească a avut indiscrețiunea de-a le găsi într-atît de interesante, încît să le rumpă spre păstrare. În orice caz nouă ni pare rău de-a nu fi în stare să dăm cont publicului despre ceea ce conțineau acele pagini; ci vom continua cu urmarea de unde-o găsim și noi.") Realitatea poate fi însă dedusă din cele ce declara Eminescu într-o scrisoare către Iacob Negruzzi,

---

[37] *Gesammelte Werke*, Bd. 4, ed. Seelig, p. 266.

Scanned with OKEN Scanner

unde poetul precizează că întîmplările povestite în roman le *ascultase* de la un tînăr student din Transilvania. În felul acesta nu mai încape îndoială că fragmentarea a fost dictată de necesități artistice. În general vorbind, chiar titlul povestirii *Iconostas si fragmentarium* e un indiciu în problemă. Dar în afară de acestea, fragmentele pe care autorul nu le avizează din *[Avatarii faraonului Tlà], Aur, mărire și amor, La curtea cuconului Vasile Creangă, Visul unei nopți de iarnă* vor fi stat ele în intenția artistică a scriitorului sau numai capriciul întîmplării și al împrejurării să fi dictat fragmentarismul ? Geniul care supraviețuiește în aceste fragmente a urmat un destin similar *fragmentelor* lui Novalis. *Verbrüderung*-ul lor nu s-a produs decît postum.

Scanned with OKEN Scanner

V ORIZONT ROMANTIC ȘI PRELUDIU MODERNIST

1. LIMITA

Oricîte obiective și oricîte moduri de manifestare ar avea *ironia romantică*, existența ei e funciar legată de sentimentul limitei, care o însoțește permanent și fără de care nu ar putea să se justifice. Funcționînd în virtutea libertății interioare, acest sentiment aduce cu sine conștiința delimitării între real și ideal care nu-i lipsește creatorului nici în momentul de supremă iluzionare artistică. Dar problema *limitelor* în înțelesul de incompletitudine pe care o generează conștiința, nu poate trece, cum s-ar crede în plan secund, păstrîndu-se în umbra marilor realizări pe care le înfăptuiește geniul. Depășind simplul sens evaluativ, transcende în categorii superioare. Devine mai întîi mobilul acelui tragic ce se traduce în existența unei conștiințe agonizante, deprimantă romantic, cu sentimentul imposibilității desmărginirii, pentru ca apoi, numai aura sufletească și dreptul la expresie care s-au încetățenit o dată cu creația poetului de geniu să le ofere virtualitățile estetice. Eminescu a sensibilizat din perspectiva gîndirii și simțirii lui geniale ideea limitelor pe care însă nu a resimțit-o ca o necesitate a echilibrului lăuntric, cum au gîndit-o clasicii. Sensul goethean al „limitării", în a găsi în acel lucru unic pe care-l săvîrșești temeinic „simbolul a toate cîte se pot face cu temeinicie" [1], pentru romantic era doar un deziderat estetic. În problemele majore ale lumii, răspunsul ce l-a dat prin meditație și sentiment nu renunța la

[1] *Temeinicie și limitare* din *Anii de drumeție*, I, 4, citat din *Gîndirea lui Goethe în texte alese*, p. 397.

Scanned with OKEN Scanner

apetența pentru intangibil, care venea din dorul pentru infinit și în virtutea căruia tînjea după desmărginire. S-ar putea spune, astfel, că idealul clasic se regăsește în *limite*, pe cînd romanticul vede-n acestea o constrîngere. E și un anumit sens eroic în care romanticul s-a complăcut, căci spiritul său obstacolat de limite, găsea fortificarea în depășirea lor. De aici, poate și o neîncetată solicitare din lăuntru și-un susținut îndemn tonifiant de a renaște sufletește, chiar atunci cînd întregul univers uman îi apărea ca o structură tripartită a insuficienței fizice intelectuale și morale. Limita fizică a geniului eminescian a constituit, poate, una din cele mai tulburătoare pagini de biografie din cîte s-a cunoscut vreodată. Condiția eminesciană văzută din unghiul acestei insuficiențe general umane și accentuată de notele unui destin tragic, care fatalmente au scurtat drumul către moarte poetului, nu a contribuit numai la adîncirea nefericirii în scurtul itinerar al vieții, ci a constituit în același timp premisa acelei drame metafizice pe care Eminescu a trăit-o. În spirit schopenhauerian s-a spus că Eminescu nu a fost nefericit. Oricare i-ar fi fost condițiile, poetul ar fi rămas același, în permanentă ecuație cu sine. Doi factori însă nu trebuie eludați, unul care ține de conștiința bolii și altul, drept urmare, care a generat angoasa geniului în confruntarea cu ideea dureroasă a nerealizării. Nu trebuie să surprindă că existența geniului traduce pe *a fi* cu *a crea* și că într-un plan mai larg ceea ce pare metafizic în unilateralizarea geniului și-n absolutizarea unei funcții, răspunde în gestul întoarcerii spre lume, unei vocații sociale. Se poate, așadar, vorbi de drama geniului, care constrîns de limite fizice nu poate să se dăruie plenar umanității în sensul creativ, ș-apoi de drama individualității geniale care resimte ca străin ei impasul natural al limitării fizice. Critica antilombrosiană în problema geniului o dată cu contribuția pe care a adus-o Gabriel Séailles în *Essais sur le génie dans l'art* nu ocolea acest adevăr de vreme ce operei i se conferă valoare socială, pe cînd vieții geniului constrîns de limitele fizice, nu. Sanitatea operei nefiind pusă la îndoială se desprinde astfel concluzia după care geniul și

Scanned with OKEN Scanner

nebunia pot coexista, cu atît mai mult cu cît facultatea genială în tendința ei de a pătrunde la esența lucrurilor, a dus la separarea *inteligenței* de *voință*, motiv care a generat adesea desechilibrul organic al creatorului de geniu. Limita fizică, privită ca limită exterioară geniului, sau ca limită naturală, l-a preocupat pe Eminescu în măsura în care aceasta devenea prin moarte un obstacol de netrecut, care baricada posibilitatea împlinirii artistice. „Poți zidi o lume-ntreagă, poți s-o sfarmi... orice ai spune, / Peste toate o lopată de țărînă se depune.“ Altfel, limita fizică, a morții egalizatoare în relieful social de la „geniu“ la „neghiob“ e o subtilă ironie, care dezvăluie interogația cu privire la misiunea omului în lume și supraviețuirea lui după moarte. Finalul *Scrisorii IV* circumscrie din perspectiva superioară a geniului drama conștiinței artistice neliniștite de himera împlinirii absolute : „Aspru, rece sună cîntul cel etern neisprăvit...“. Absolutul prefigurat în metafora unui *Carmen saeculare* pe care poetul l-a visat, dar nu l-a realizat pe măsura închipuirii lui, pînă în momentul tragic al dezorganizării ideilor care îi apropia moartea, nu contrazice în alt plan rolul thanatologic al reintegrării. Căci împlinirea etică, în viziunea eminesciană, înseamnă supraviețuirea dincolo de hotarele morții, iar neîmplinirea misiunii creatoare este egală cu moartea spiritului însuși.

Oricare ar fi limitele geniului, naturale sau sociale, interne sau exterioare lui, afectează într-un fel sau altul resortul intelectual și cel moral al personalității sale. Uriașa putere de imaginație ca și de plăsmuire a geniului artist, chiar dacă nu e de domeniul specializării unilateralizante, nu e în afara limitelor. Specialistul adîncește doar un aspect al vieții, pe cînd artistul, deși coboară-n sine pînă la izvorul fanteziei, nu poate dobîndi din lume decît fragmentul ei. S-a spus pe drept că geniul întruchipează *mitul lui Narcis* prin gestul permanentei căutări de sine, reflex al incompletitudinii, de unde „neliniștea esențială“ care-l urmărește și setea de repaos. Nu o dată Eminescu a manifestat-o. În *Rugăciunea unui dac* cerșea „să-ngăduie intrarea în vecinicul repaos“, iar în *Luceafărul* aceeași istovire din infructuoasa încercare a depășirii limitelor se sublimează în rugămintea lui Hyperion :

Scanned with OKEN Scanner

„Din chaos, Doamne-am apărut / Și m-aș întoarce-n chaos... / Și din repaos m-am născut, / Mi-e sete de repaos."

La Eminescu nu mai întîlnim „imaginea insesizabilă a unui excelent necunoscut, nevoia angoasată a unui sentiment mai bogat și de o exigență superioară, voluptatea informulabilă a unui apel la suferință, voința himerică a unei posesiuni care să depășească și să anihileze prin excesul său, exaltarea morbidă față de o incompletitudine eternă". [2] Poetul își epuizase energia trăind în adînc orice sentiment. Proliferarea lor rămîne domeniul unei alte epoci, aceea pe care literaturile secolului următor o vor realiza plecînd din romantism și dezvoltînd în spirit propriu prin explorarea infinitezimalului sufletesc. Eminescu a trăit sentimentul imposibilității și deci al limitei de a nu putea ieși din lumea sa personală, a solipsismului geniului său. Orice încercare de depășire a acestei limite care e a romantismului întreg, s-a soldat cu o și mai mare adîncire în închietudine. Paradoxal, această cantonare în obiectiv, a dus la acea impersonalizare genială, căci ea se traducea ca un renunț total sau „abandon perfect". Nu o seninătate asemeni celei pe care a trăit-o Goethe, deși aceasta nu i-a fost total străină, de ținem seamă de versurile din *Glossă*, ci o reducție a conștiinței, o sete de Nimic, o dispariție nirvanică. Astfel, geniul eminescian ar exprima din perspectiva sufletului modern acea stare de spirit corespunzătoare „sentimentului dureros al incompletitudinii propriului nostru destin". Compensator, dorește o spargere a limitelor ce-i circumscriu imaginația, elan în care Eminescu se dezvăluie aparținînd familiei de genii nordice în stare să traducă astfel de aspirații. [3] Gîndirea sa mitică e un răspuns acestei necesități interne, căci poetul preconiza contaminarea mitologiei românești cu mitologia nordică. Revenind însă la problema limitelor exterioare geniului în stare nu numai a-l obstacola în drumul lui irezistibil,

---

[2] Jean Segond, *Le problème du génie, op. cit.*, p. 277.

[3] Vezi și Philippe van Tieghem, *Marile doctrine literare în Franța, op. cit.*, p. 173.

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu putea în 1881, cînd publica *Scrisoarea I* să ajungă la concluzii definitorii cu privire la tragismul „geniului pustiu“ vag conturat în tinerețe. Un astfel de geniu e nerecunoscut, și deci pierdut pentru umanitate : „*Unul* e în toți, tot astfel precum *una* e în toate, / De asupra tuturora se ridică cine poate, / Pe cînd alții stînd în umbră și cu inima smerită / Neștiuți se pierd în taină ca și spuma nezărită —“. Reiese de aici că numai prin hazard geniul poate intra într-o conjunctură favorabilă, și numai cînd determinismul social este în linia aspirațiilor sale. Cel mai adesea geniile sînt nevoite să meargă împotriva curentului vremii „trecînd atît de singuri prin secolii robiți“.[4] Semnificația „geniului pustiu“ nu ține atît de gradul acelui „exploitation de soi-même“, care trimite direct la limita interioară prezentă oricărui geniu, ci la determinismul social drept cauză exterioară geniului. În această privință, s-ar putea spune că amintitele cauze exterioare determină acei factori penetranți cu efect dizolvant pînă la diminuarea și amputarea sentimentului libertății, pe care o clădește însăși ființa geniului. Visul considerat la romantici realitate potențată și expresia deplină a libertății interioare, dezicerea lui e o negare a bazelor existențiale ale artistului : „Iar în lumea cea comună a visa e un pericul, / Căci de ai cumva iluzii, ești pierdut și ești ridicul“. De unde soluția detașării, gest care reflectă mizantropia lumii față de geniu. Distanța pe care Hyperion o interpune între el și oameni fiind dictată de limitele pe care i le impune geniului.

Conștiința limitelor exterioare, care punea în lumină puterea dizolvantă asupra personalității, a fost localizată de Eminescu la situația politică și socială a României contemporane lui. Condamnarea „păturii superpuse“ compusă din elemente eterogene și spoliatoare, nefaste tradiției și înnoirii sociale, uzurpatoarea valorilor materiale și spirituale, o făcea Eminescu din perspectiva morală a geniului condamnat prin determinismul social la nefericire : „Prea v-ați arătat arama, sfîșiind această țară, / Prea făcurăți neamul nostru de rușine și ocară, /

---

[4] *Ca o făclie...*

Prea v-ați bătut joc de limbă, de străbuni și obicei, / Ca să nu s-arate-odată că sunteți — niște mișei ! / Da cîștigul fără muncă, iată singura pornire, / Virtutea ? e-o nerozie : Geniul ? o nefericire.“ Dacă adesea cauzele exterioare geniului se arătau dizolvante, cauzele interne nu ajung decît în rare ocazii la neantizarea geniului. Insuficiența intelectuală și morală la care e condamnată omenirea pe întreaga ei scară valorică afecta în mai mică măsură geniul, atunci cînd pornea din însăși ființa lui. S-ar putea spune că poezia eminesciană suferă din acest punct de vedere o mutație de la satiră către meditația filosofică, sensibilizînd durerea pe care geniul o înregistrează în deliberarea condiției umane, a poziției ei cosmice. Cu alte cuvinte, geniul întors către sine reformulează marile întrebări ale lumii care sînt evident, în primul rînd ale lui, ca sare a pămîntului. Deliberat sau nedeliberat, gîndirea eminesciană intră astfel în constelațiile unei filosofii, și limitele acesteia vor fi și limitele poetului. Schopenhaueriana *nil nove sub sole* se transpune eminescian în contrapondere cu surîzătoarea promisiune romantică a evoluției omenirii, căci „Istoria umană în veci se desfășoară, / Povestea-i a ciocanului ce cade pe ilău“. Sau : „În veci aceleași doruri mascate cu-altă haină, / Și-n toată omenirea în veci același om —“. Universul închis schopenhauerian, prefigurat ca purgatoriu în celebra viziune a roții lui Ixion, nu rezervă nici o surpriză. Paradoxal, devenirea e văzută într-o ordine metafizică. Salvarea vine din posibilitatea evitării purgatoriului uman. Arta e doar paleativ, asceza singură fiind condiția. E, cum s-ar spune, spre-a nu muri, nu trebuie să trăiești. Voința de a depăși voința de-a trăi rămîne un mister și deci o limită, impasul cel mai mare al gîndirii schopenhaueriene din care n-a ieșit nici Eminescu.[5] Geniul eminescian a fost însă conștient de limita filosofiei schopenhaueriene, ca și de limita filosofiei în general și dacă le-a acceptat e pentru că recunoștea în ele limitele înseși ale conștiinței umane : „În zadar ne batem capul, triste firi vizionare, / Să citim din cartea

[5] Limitele filosofiei schopenhaueriene pot fi deduse din paginile adiacente.

Scanned with OKEN Scanner

lumei semne ce noi nu le-am scris, / Potrivim șirul de gînduri pe-o sistemă oare-care, / Măsurăm mașina lumei cu aceà măsurătoare / Și gîndirile-s fantome, și viața este vis.“ [6]

În genere, conștiința limitelor duce la înlăturarea lor, dar Eminescu le dă un sens ireversibil, făcînd din ele o fatalitate ontologică. Pentru o viață care este vis, gîndirile nu pot fi decît fantome. Frumusețea poeziei eminesciene reiese și din acest lirism al ideii, din cerebralitatea versului axat pe marile întrebări ale lumii, acțiunea de forare în materie pînă ce atinge golul metafizic. În altă ordine de idei, poezia limitei interioare amalgamează în substratul ei probleme capitale în gnoseologie. Experiența ne apare, astfel, în convergență cu o finalitate metafizică : „sîntem spre a da viață problemei“, problemă care rămîne permanent fără soluții, impenetrabilă ca și „lucrul în sine“ kantian. Limitelor trăirii intuitive, trăire care nu poate descifra din „numenul“ lui Kant decît o parte, li se adaugă limitele inteligenței : „Sîntem numai spre-a da viață problemei, / S-o dezlegăm nu-i chip în univers ? / Și orice loc și orice timp, ori unde, / Aceleași vecinice'ntrebări ascunde ?“. [7] Situația limită a cunoașterii eminesciene se manifestă în diluția visului, privit de astă dată nu ca o potențare a realității, ci ca un vid al ei, „Că-i visul unei umbre și umbra unui vis“. Unde încetează cunoașterea, începe golul metafizic : „Mă fac să simt în minte și-n inimă un gol ?“ Din toate, Eminescu compune o știință a nimicniciei, care sensibilizează conștiința agonică a unui zeu deposedat, nu departe de hotarul îndoielii și al neaderării la armonie, și în același timp cu presentimentul funest al insubordonării : „O Demiurg, solie cînd nu mi-ai scris în stele, / De ce mi-ai dat știința nimicniciei mele ?“ [8] Dar Eminescu în deliberarea dramatică a limitei umane, fără voință a ajuns ca să stopeze sentimentul gotic al înălțării și căutării transcendenței. E

---

[6] *La moartea lui Neamțu.*
[7] *O'nțelepciune ai aripi de ceară !*
[8] *O, stingă-se a vieții...*

Scanned with OKEN Scanner

un exemplu unic în toată poezia eminesciană, care anunță, însă, o nouă dramă pe care va încorpora-o orientările moderne din poezia interbelică, în care căutarea gotică a transcendenței nu poate să mai satisfacă o conștiință însetată după certitudini. Această nouă modalitate a simțirii s-a tradus la Eminescu în gestul epifanic, al coborîrii transcendenței către om. Năzuitorul gotic dă loc oblăduirii bizantine. Dar Eminescu nu va cere ca Arghezi lui Dumnezeu să coboare în bătătura casei. Gestul epifaniei sale traduce dorința revelației divine spre-a se putea emancipa de limite, spre-a se-nțelege el pe sine și-a înțelege astfel divinitatea : „Tu, ce în cîmpii de caos semeni stele — sfînt și mare, / Din ruinele gîndiri-mi o, răsari, clar ca un soare, / Rupe vălur'le d-imagini ce te-ascund ca pe-un fantom ; / Tu, ce scrii mai dinainte a istoriei gîndire, / Ce ții boltile tăriei să nu cadă-n risipire, / Cine ești ?... Să pot pricepe și icoana ta... pe om". [9] Limita geniului eminescian rămîne însă pe mai departe. Epifania nu poate fi decît o încercare infructuoasă ca și altele, dar marea poezie se hrănește din eșecuri și din ratarea faptelor de conștiință. Prin paradox, acolo unde gînditorul s-a izbit de limite, cu conștiința îndurerată-a neputinței sale, drept echilibru apare poezia eliberatoare și catartică. E-adevărat, la un nivel constatativ. Astfel, Demiurgul : „A pus gînduri uriașe într-o țeastă de furnică, / O voință-atît de mare-ntr-o putere-atît de mică, / Grămădind nemărginirea în sclipitu-unui atom". / Vai ! În van se luptă firea-mi să-nțeleagă a ta fire ! / Tu cuprinzi întregul spațiu cu a lui mărginire / Și icoana-ți n-o inventă omul mic și-n margini strîns. / Jucăria sclipitoare de gîndiri și de sentințe, / Încurcatele sofisme nu explic-a ta ființă / Și asupra cugetări-ți pe mulți moartea i-a surprins". [10] Dar poezia eminesciană nu rămîne la o perpetuă constatare a limitelor. Poetul conduce energia sa pînă la epuizarea disponibilităților lăuntrice, dincolo de care se așterne golul absolut, neantul. Situația limită a geniului eminescian

[9] *Memento mori.*
[10] *Ibid.*

Scanned with OKEN Scanner

apare în acest moment, ce este manifest, prin neaderarea la armonia cosmică, printr-o indiferență față de Tot și toate, prin lipsa de credință, ca lipsă a unui ideal. Pentru sfîrșitul epocii anilor 1879, finalul poemului *O, stingă-se a vieții...* apare simptomatic. Neantizarea interioară a poetului corespunde și unei vîrste biografice în care limitele fizice și-au spus cuvîntul : „Zadarnică, pustie și fără înțeles / Viața-mi nu se leagă de-un rău sau de-un eres. / Eu nu mă simt de-asupra și nu sînt dedesubt, / Cu mine nu am luptă, cu lumea nu mă lupt / Pentr-o minciună mare ori mare adevăr. / Tot una mi-ar fi mie, căci alta nu mai cer, / Decît să fiu în dreapta ori stânga hotărît, / S-omor și eu pe altul sau să fiu omorît / Și făr de nici un titlu în lume să mă-nsăr... / Căci ce-i la urma-urmei minciună, adevăr ?... / Să țin numai la cevà... oricît ar fi de mic... / Dar nu țiu la nimica, căci nu mai cred nimic.“ [11]

Situația limită a geniului eminescian apare și din circumstanțe exterioare poetului, care afectează întreaga lui personalitate intelectuală și morală. Implicațiile adînci ale unui motiv erotic, cum este acela al neînțelegerii în dragoste, păstrat de la Eminescu încoace obsesiv în poezia românească, dezvăluie un adevăr fundamental în virtutea căruia fără iubire nu e posibilă creația. De unde și reprosul poetului făcut din perspectiva dureroasă a unei situații limită : „În loc de-a fi un soare al astei lumi întregi, / Tu îmi ucizi gîndirea, căci nu mă înțelegi“. [12] La prima vedere ar putea trece acest sentiment, cu tot angajamentul lui dureros, în categoria celora care nu urcă tensiunea poetică pînă la situația limită, dacă nu ar aduce cu sine subtextuale înțelesuri mitice, în stare să tulbure conștiința artistului năzuitoare după unitatea androginică realizabilă prin iubire. Limita se afirmă alteori din lăuntru, descoperind inaptitudinea iubirii, absența afinității elective, sau golul sufletesc. Semnificația „geniului pustiu“ pe care Eminescu o aduce în romanul său, stă în această pustiire sufletească ce îl determină pe

---

[11] *O stingă-se a vieții...*
[12] *Nu mă-nțelegi.*

Scanned with OKEN Scanner

Toma Nour să recunoască adevărul după care : „A nu iubi nu-i nimica — a nu putea iubi e grozav". Astfel, conștiința romantică chemată să supraliciteze valorile sufletești, recurge uneori la antiteză, căci însuși eroul *Geniului pustiu* are conștiința acelei vitregii de moment, ce nu îl face beneficiarul unei posibilități mirifice, care e sufletul uman ca facultate creatoare de iluzii.

Domeniului moral, poetul i-a anexat domeniul predilect, estetic, în care limita imaginației se dovedea a fi eterna limită de care s-a izbit în confruntarea sa cu infinitul, iar limita expresiei pe care Eminescu o amintește adesea în poezia artelor poetice nu e a geniului ce e căutător de sensuri și imagini, ci a cuvîntului în sine, rămas și azi o formă imperfectă de comunicare : „Unde vei găsi cuvîntul / Ce exprimă adevărul ?"

Toate aceste considerente conduc în mod legitim la constatarea că prezența limitelor interioare sau exterioare geniului, de la limitele care fixează insuficiența fizică la cele care demonstrează insuficiența intelectuală și morală nu sînt rezultatul întîmplării. Fiind intim legate de *problematicul* naturii, societății și gîndirii, care se manifestă legic, pentru lumea geniului,[13] limitele apar la rîndu-le ca necesități legice. În planul cel mai larg de referințe ele explică dialectica. Era de așteptat astfel, ca una dintre limite, cum este cea pe care omul mitic nu a cunoscut-o, e vorba de *uitare*, să intre în preocuparea eminesciană în viziunea unei dialectici noi, contrară sentimentului obișnuit de neputință a memoriei imediate și transcendentale. Așa a apărut la Eminescu ca și la romanticii germani *dorința de uitare (Sehnsucht nach Vergessen)*. Trecutul imediat ca și cel pe care *anamnesisul* ni-l dă, sînt doar imaginea a ceea ce am fost. Pentru a privi spre viitor trebuie să închidem ochii la trecut. *Dorința de uitare* pornită din perspectiva spiritului aseensiv, s-a dovedit a fi unul din gesturile prin care geniul încearcă să convertească limita în posibilitate a desmărginirii. E-adevărat că nu totdeauna *dorul*

[13] Vezi în acest sens sugestii în *Archaeus*.

Scanned with OKEN Scanner

de uitare ni se traduce în bucuria de a fi. Sonetele în general cultivă atmosfera reintegrării în trecut, iar un poem cum e *Memento mori* ne invită pentru a cunoaște viitorul în trecut. Însă acolo unde înmugurește speranța depășirii individuale și viziunea unei *lumi romantizate* [14] ne-ntîmpină din plin *mitul uitării. Dorința de a uita* se traduce pentru geniul eminescian din unghi strict estetic, adesea ca putere de obiectivare și detașare de creație. O operă finită e ca o lume de care Demiurgul a uitat : „Deci cînturilor mele zic / Adio tuturora"... „uitarea le închide-n scrin / Cu mîna ei cea rece / Și nici pe buze nu-mi mai vin, / Și nici prin gînd mi-or trece".

Cu toate acestea, problema limitelor a sensibilizat cel mai adesea, conștiința poetică eminesciană, din perspectiva unei simțiri îndurerate, și-a generat *avant la lettre* acea trăire sufletească ce stă sub semnul *neliniștii eterne*, care va face carieră în perioada interbelică cu poezia cosmică și-a întrebării metafizice. *Neliniștea eternă* a devenit, astfel, la Eminescu acea categorie a poeziei sale cu drept de supraviețuire peste timp. Ea sublimînd în ordine spirituală o permanență a omenirii în dorul ei continuu de perfecțiune : „Fi-va oare dezlegarea celora nedezlegate ? / Fi-va visul omenirei grămădit într-o ființă ? / Fi-va brațul care șterge-a omenimei neputință, / Ori izvorul cel de taină a luminii-adevărate ? / Va putea să risipească cea neliniște eternă, / Cea durere ce-i născută din puterea mărginită / Și dorința făr' de margini ?..." [15] Viziunea eminesciană a omului ca ființă neliniștită din unghiul căruia a putut sintetiza întreaga problematică a *limitelor* ține de marele adevăr după care individul se regăsește în neliniștea-i funciară, ca ființă activă și creatoare, dînd zbuciumului vieții și creației girul care condiționează însăși valoarea înfăptuirilor sale. Proiectul existențial la Eminescu capătă prin întreaga problematică a limitelor acea accepțiune care transcende epoca stabilizînd valorile perene ale romantismului.

---

[14] Vezi : *S-a dus amorul...*
[15] *Dumnezeu și om.*

Scanned with OKEN Scanner

2. PARADOXUL

Dacă fără conștiința limitelor, ironia romantică nu poate exista, la rîndu-i și paradoxul se edifică doar în virtutea lor. Există o strînsă legătură impusă de realitate, căci paradoxul uman constă în a recunoaște atît incontestabila putere a fanteziei de-a naviga în infinit, cît și puterea limitată, în același timp, a praxisului individual și social. Paradoxul, ca act subiectiv, s-a ivit așadar în conștiința limitelor, reflectînd convingerea că nu-i un artificiu de gîndire. Jocul exterior de cuvinte, cozeria sclipitoare care scotea în evidență mult cultivatul „ésprit", sau gluma încărcată de „electricitatea minții", a „witz-ului", au fost clădite adesea pe un paradox. Nu li se poate contesta gustul salonard, și o justificare silogistică menite să frapeze replica, chiar atunci cînd obiectivul ultim se sprijină pe „vanitate" și „subtilitate". Dar cît de mare e distanța dintre paradoxul ce a devenit o delectare-n sine și paradoxul pe care actul de curaj îl cheamă de-a se opune accepției curente, spre-a scoate-n evidență adevărul ! La prima aparență necategorial, paradoxul e totuși în esență prin universalitatea lui, categorie generală. S-ar putea spune că tot ce există sub bolta înstelată a cerului e paradox. Lumea, natura și gîndirea, la care se adaugă și fenomenul artei, cu toatele se sprijină pe paradox. E altfel spus, eterna lege a contradicției. Se înțelege că geniul integrat acestei lumi, în care este factor cultural, e în același timp expresia paradoxiei. În definirea eminesciană, care e și cea romantică, se bucură de implicațiile filosofice ale categoriei *spațiului* și *timpului,* a *vieții* și a *morții,* a *socialului* și *psihologicului.* Sinteza lor într-o categorie, cum e aceea care desemnează *libertatea,* transcende în domeniul artei, unde *oniricul, demonicul, miticul, absurdul, entuziasmul* și *durerea* se dovedesc a fi edificate pe adevărul paradoxului, căruia sensibilitatea romantică, adesea complăcută în extreme, i-a imprimat pe cîtă strălucire atîta adîncime. Astfel, romantismul timpuriu în verva de a deschide drumul înțelegerii noii stări de spirit, decît de a crea o estetică normativă, a dat paradoxa-

Scanned with OKEN Scanner

lului acea dimensiune pe care nici una din categorii n-o are. Fr. Schlegel definește ironia în funcție de paradox, subînțelegînd-o pe drept numai o formă a acestuia, căci paradoxul i-a apărut ca o „supracategorie", dacă nu un principiu ultim, în stare de a se exterioriza în forme și categorii străine lui. În spiritul acesta, i-a apărut paradoxalul ca „tot ceea ce e bun și mare în același timp" *(Paradox ist alles, was zugleich gut und gross ist)* [16], Situînd paradoxia între relativ și absolut, lumea însăși i-a apărut paradoxală, și pentru a putea să o cunoască va trebui să o scruteze din perspectivă bivalentă. E și motivul pentru care interesîndu-te ca scriitor un subiect din viață, nu poți să scrii bine decît prin detașare și dezinteresare *(Um über einen Gegenstand gut schreiben zu können, muß man sich nicht mehr für ihn interessieren)*. Paradoxul prelungindu-se în aceea că arta solicitînd artistului să intre în inima lucrurilor, îi răpește de fapt independența pe care poate s-o redobîndească ridicîndu-se deasupra operei create *(sich selbst über ihr Höchsten zu erheben)* [17]. Se vede, astfel, că „jocul spiritual de concepte", pînă la care Fr. Schlegel a impins paradoxul, pornește dintr-o realitate dinamică a cărei posibilitate de vehiculare era nelimitată. Și cum realitatea nu poate fi dinamică decît în virtutea contradicțiilor care îi generează mișcarea internă, romantismul însuși se definea cu pretenții, desigur, autotelice ca o *coincidentia oppositorum*, manifestă cel puțin în două mari tendințe, una de ruptură față de lume, și paradoxal acesteia, tendința de reintegrare-n lume a sufletului romantic. În virtutea paradoxică a romantismului, devenită ca și legică, Fr. Schlegel putea întrevedea că spiritul romantic „...se complace în apropierea continuă a lucrurilor celor mai opuse : natura și arta, poezia și proza, seriozitatea și gluma, amintirea și presentimentul, ideile abstracte și senzațiile vii, ceea ce e divin și ceea ce e terestru, viața și moartea..." Ruptura generînd însingurarea, izolarea, melancolia, dispersarea, evaziunea din real, iar reconci-

[16] Minor, II, p. 190.
[17] *Ibid.*, p. 195.

Scanned with OKEN Scanner

lierea dînd naștere aspirației spre o conpenetrare cu natura, contopirea cu universul, destrămarea în marele Tot. [18] Este fără tăgadă o ilustrare a paradoxului ca forță a disocierii, dar mai ales ca un principiu al afinităților, un „witzige Vermischung", cum îl numea Fr. Schlegel, în stare de-a justifica atracția dintre „copilărie și înțelepciune", „hoție și noblețe", „virtute și prostituție", „surplus și lipsă", „discernămînt și naivitate". Evident e faptul că paradoxul operează în propria lui unitate atît în sensul relativizării, cît și în sensul certitudinii. Lui Eminescu i s-a părut mai întîi posibilă această unitate a contrariilor, pentru că după cum spune „...de ce să nu credem că făptura normală a omului este cea anume făcută ca să vadă adevărul ?

— De ce ? Pentru că tocmai această făptură normală nu este una și aceeași". [19] Ca să existe paradoxul, el trebuie certificat de conștiința umană. Fără lumina conștiinței care să-l reflecte și să-l valideze, nu poate exista decît în ipostaza „lucrului în sine". De aceea Eminescu formulează un foarte plastic exemplu : „Nu știu dacă cineva s-a visat vreodată elastic... că poate crește, se poate îmfla, se poate contrage... Dacă pe-un asemenea om nu l-ar trezi nimene din somn, el ar trăi o viață întreagă c-o lume reală și pipăită, căci în somn se pipăie așa de bine ca-n trezvie... va să zică nu lipsește nici acest control, cel mai sigur al realității... și acest om s-ar contrage-ntr-o cartofă, care-ar striga oamenilor de pe uliță să ia seama să nu-l calce, ori s-ar subția într-o prăjină cu barbă englezească și cu pălărie naltă, ori s-ar îngroșa ca un birtaș bavarez... ar trece printr-o mie de figuri el însuși, și dac-ar dormi toată viața lui, nici prin minte nu i-ar mai veni să se îndoiască că aceasta este natura lui, că altfel nu poate fi și că toate trebuie să fie cum sunt... Dacă s-ar trezi puțin înainte de-a muri, ar crede că din contra, c-a adormit și că visează. *O lume ca nelumea este posibilă, neîntreruptă fiind de-o altă ordine de lucruri*". [20]

---

[18] Vezi Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, Buc., Edit. Univers, 1971, p. 66.

[19] *Archaeus*.

[20] *Ibid*.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce însemnează că paradoxul survine atunci cînd conștiința operează criteriile a două ordine de lucruri. Pot fi însă aceste criterii universal valabile ? Sînt paradoxele recunoscute unanim ? Eminescu va spune : „Poate că noi nu facem alta decît visăm într-un fel și el într-altul...“ [21] Numitorul comun în acceptarea paradoxelor lasă să se înțeleagă Eminescu, deși poate exista, nu poate fi permanentizat, întrucît optica istorică diferă, după cum diferă chiar posibilitatea de pătrundere a înțelesurilor lucrurilor : „Cu ce drept modul nostru să fie cel adevărat, și al lui cel fals ? Pentru ce nu viceversa ? Suntem noi nebuni ori e el nebun... asta-i întrebarea. Și de gîndim numai cît de *altfel* a fost privirea oamenilor în alți secoli, că ceea ce ni se pare nouă ciudat lor li se părea firesc, că în orice lucru nepriceput n-avem decît o formă, sub care o altă frunte de om vedea un lucru foarte priceput, atunci ni vine să-ntrebăm care-i criteriul minții sănătoase ? O minte care azi aprobă ceea ce-a dizaprobat ieri, care dizaprobă ce-a aprobat, o minte, care vedem că se hrănește secol cu secol din paradoxii...

— Cum din paradoxii ?

— Da ! Căci spune-i numai unui om ieșit din coaja naturei, cum că soarele stă și pămîntul se-nvîrtește... el va găsi-o irațional, paradox, contra minții sănătoase... Spune-i că stelele sunt tot atîtea lumi... el va găsi-o paradox“. [22]

După cum se vede, Eminescu nu încadrează în noțiunea de *paradox* adevărurile unanim recunoscute, adevăruri care rămîn paradoxuri numai pentru cei neinițiați, ceea ce înseamnă că într-un alt plan de referință ceea ce azi e paradox, e mîine adevăr general, dar și ceea ce e adevăr general la un moment dat poate să devină paradox și înafara paradoxului. Viziunea eminesciană se vădește astfel, a fi consecvent dialectică, ceea ce în planul ironiei această acceptare a paradoxelor care mereu se primenesc, ar corespunde pe deplin *solgerianismului* sau „infinitei negativități absolute“ din dialectica hegeliană.

---

[21] *Ibid.*
[22] *Ibid.*

Scanned with OKEN Scanner

Revenind la problema paradoxului creat în limitele conștiinței și apoi recunoscut de aceasta, ne surprinde pe de o parte cum în cadrul unei estetici a cărei axiologie se sprijină pe valorile afective și ale inconștientului funcționează cu regim rațional. Nu trebuie să uităm totuși că ironia romantică considerată drept categorie intelectuală, e doar o formă de exprimare a paradoxului și funcțiile ei sînt ale acestuia, reconfirmînd o unitate ce se stabilește între categoria și principiul din care s-a născut. În istoria esteticii s-a creat la rîndu-i un paradox, acela care dezvăluie că scriitorii clasici punînd accentul teoretic pe conștient creau inconștientul, pe cînd romanticii adepți ai spontaneității și subconștientului creează dirijat sub orizontul paradoxului și-al ironiei.

Nu diferită pare situația cînd ne gîndim la personalitatea geniului. Privit fie și numai ca potențare pur cantitativă în raportarea față de individul mediu, geniul este clădit el însuși pe paradox. Îi este dat în ipostaza de artist să năzuie la infinit și să răspundă pe tot atît de minimal, încorsetat de limite. Persoana geniului e însă în măsură a înregistra acest conflict cu mult mai multă acuitate și mai presus de toate e în stare să îi dea expresie. Paradoxele geniului vin nu din reducerea antinomiilor interioare, care ce-i drept i-ar oferi climatul calm prielnic plăsmuirii, ci din sporirea lor. În dorul său de libertate, geniul cu precădere cel romantic, adesea își asumă dreptul de a păși, nu fără riscuri, în indeterminism. Atîtea limite ce-i stînjenesc chemarea se cer a fi înfrînte. Patetica îndîrjire de-a birui constrîngerile și condiționările fatalității sociale și ale destinului interior e însă prea puțin încununată de succes. Și în această descurajantă luptă doar artistul e-acela care în planul său secund poate „transcende“ și poate „sublima“ dincolo de orice forță a constrîngerii o viziune a sa. Un alt aspect al paradoxului la geniu e de a-și pregăti cu asiduitate și-n amănunt o linie de evoluție spre-a se abate de la ea, și a-și crea neprevăzutul în al cărui chaos să poată dicta legi. Dacă geniul nu putea fi, astfel, suveran față de forțele de-afară, puterea lui, în schimb, se exercită față de forțele lăuntrice. Negînd și creînd, geniul era menit ca să rămînă veșnic tînăr. În primul paradox, ge-

Scanned with OKEN Scanner

niul eminescian s-a regăsit pe sine în condiția eroului, căzut, dar nu înfrînt. Artistul a sublimat în planul său secund, întregul tragic al condiției umane. În cel de al doilea paradox, biografia eminesciană ni-l arată pe poet configurîndu-se în studii, proiecte, dar retractînd înspăimîntat orice finalizare, exceptînd creația artistică. I s-a părut că orice situație în sensul civic și diurn e o stagnare și-un început de moarte, o coborîre pînă la confuzie în lucruri și-n regnul lor, o mărginire a geniului, care tînjea mereu după desmărginire. În paradox, Eminescu ca orice geniu, și-a găsit mediul său, dar paradoxul nu a fost pentru poet o constrîngere, ci doar condiția din perspectiva căreia putea delibera în libertate. Altfel, geniul eminescian ne-nvăluit de paradox a rămas totdeauna suveran asupra paradoxului. Așa se poate explica clarviziunea cu care a definit prin antiteză alcătuirea sufletului modern ca „frenezie și dezgust, dezgust și frenezie", sau cu atît mai mult momentul de luciditate din anul morții, cînd Eminescu reflecta la paradoxul lumii : „Atîta foc, atîta aur, / Ș-atîtea lucruri sfinte / Peste-ntunericul vieții / Ai revărsat, părinte..." [23] Și totuși, ca orice geniu, Eminescu, așa cum ni-l descriu contemporanii avea în dubla-i personalitate el însuși paradoxul. Om cu deosebire cumpătat în trebuințele trupești și supărat adesea de obscenități, c-un ideal ascetic in viața lui particulară, a fost în poezie prin excelență un erotic. Cumpătat în pornirile trupești, era din contră excesiv în cele sufletești. Chiar opera reflectă polaritatea temperamentală. Astfel, criza Luceafărului văzută ca trecătoare izbucnire dionisiacă pe fondul statorniciei apolinice, e criza geniului care s-a abătut de la esența numenală. Dar în același timp, biografia ca și opera eminesciană oferă din plin exemple care ilustrează simbioza dintre genialitate și asburd. Teoretic, și deci la modul general, Schopenhauer la timpul său preciza în această privință situația paradoxală a poetului care adînc și temeinic cunoscător al oamenilor, prin absurd, aceștia nu numai că nu-l cunosc, ci și foarte ușor ajung să-l facă

[23] Vezi Al. Vlahuță, *După Eminescu*, în *Opere alese*, II, E.P.L., 1953, pp. 99—101.

o jucărie în mîinile vicleniilor.[24] Față de valoarea lui, Eminescu a fost prea puțin cunoscut în epocă și de n-ar fi creat romanța în care poetul a sublimat sensibilitatea contemporană, integrala cunoaștere a operei ar fi întîrziat și mai mult. În afară însă de paradoxele istorice, în care se asezonează geniul, e relativ frecventa cultivare a absurdului. Interogația în jurul lui *a fi* sau *a nu fi* din *Mortua est*, ca și revolta dacului, paradoxal mascată în rugăciune, dezvăluie în exteriorizarea genialității eminesciene îngemănarea cu absurdul. Paraxodul schopenhauerian, după care geniul e inutil și un lux al naturii, pare a confirma acel adevăr ce ține de înțelegerea *voinței de a trăi* în conformitate cu care geniul periclitează speța prin abaterea de la voință. Acest paradox pus totuși în context poetic eminescian apare fals și „ilegitim", căci poetul i-a dat geniului înaltul înțeles ce depășește simplul sens „utilitar". Ne-o reamintește versul „O genii, ce cu umbra pămîntul îl sfințiți"...[25] Dar filosofia schopenhauerianã este ea însăși paradoxală chiar în temeiurile ei, căci autorul *Lumii ca voință și reprezentare* a recurs la „combinarea" unor categorii opuse. *Voința irațională* și *ideile platonice* găsesc o reconciliere filosofică la Schopenhauer avînd o funcționalitate similară cu caracterul normativ pe care îl aveau antinomiile lui Kant, justificînd în același timp adevărul solgerian după care în paradox, contradicțiile se anulează spre a ne deschide calea spre esență. Paradoxele filosofiei schopenhaueriene se resimt și în creația eminesciană, unde preceptele acestei filosofii intră în congruență cu afectivitatea poetului. Alteori din contaminarea schopenhauerianismului cu hegelianismul. Eminescu creează acel paradox dintre dorința nirvanică a dispariției și „hegeliana biruință" a spiritului în istorie. Un poem, cum e *Memento mori*, care stă la răspîntia acestor două filosofii, pledează indirect pentru un adevăr pe care numai poezia, prin puterea ei de-a depăși rigorile sistemului, poate să-l intuiască. Este în aceasta și prerogativele geniului artist căruia Schopenhauer îi recunoaște superioritatea de vreme ce asi-

---

[24] *Der Welt als Vorstellung, op. cit.*, p. 229.
[25] *Ca o făclie...*

Scanned with OKEN Scanner

mila pe filosof artistului și căuta el însuși în același timp să se realizeze cu grația stilistică a scriitorului. Schopenhauer prin predispoziția la paradox, care era și a romanticilor în general, ajungea să devieze însăși concluzia filosofiei sale, pesimismul. Experiența eșuată a vieții găsea în paginile filosofului îndemnul de a folosi soluția estetică de degajare și de transpunere în lumea ficțiunii ideale. Se putea întrezări ideea că orice învins e prin vocație un optimist, justificat de forțele compensatoare ale spiritului. Chiar dacă la Eminescu nu se va întîmpla cu regularitate aceasta, trebuie totuși semnalat că paradoxul schopenhauerian se prelungește și la el, de astă dată în permanentul paralelism dat de sentimentul unei deznădejdi incurabile și tendința de spiritualizare a realității, care semnifică încrederea în forța ascensivă a spiritului. În fine, cel mai mare paradox, care a atras critica din partea întregii filosofii postschopenhaueriene, a stat în recomandarea soluției estetice și etice (contemplarea artistică și asceza), ca singurele în stare a elibera individul de *voință*, fără a indica de unde poate lua această voință, sau energia de a se putea elibera de voință sau voința de a nu voi. Eminescu a căutat, și în parte a reușit să iasă din acest paradox, pentru că poezia i-a oferit o libertate incomensurabil mai mare decît filosofia. Sugestia pe care o oferă versurile din *Cărțile* orientează atenția spre o rezolvare mistică a paradoxului schopenhauerian : „Cu tine da... Căci eu am trei izvoare, / Din care toată mintea mi-o culeg : / Cu-a ta zîmbire, dulce, lină clară / A lumii visuri eu ca flori le leg ; / Mai am pe-un înțelept... cu-acela iară / Problema morții lumii o dezleg ; / Ș-apoi mai am cu totul pentru mine / Un alt maestru, care viu mă ține...“ „...Și vezi, pe-acesta nu-l spun nimănue. / Nici *el* nu vrea să-l știe orișicare, / Căci el vrea numai să-mi adoarmă-n brață / Și decît tine mult mai mult mă-nvață !“

Oricare ar fi însă orientarea filosofică, opera lui Eminescu prilejuiește paradoxul în aproape toate categoriile estetice mai importante pe care se clădește romantismul său. S-ar putea spune că acestea pornesc de la o axă *real-ideal* sau *finit-infinit*, tipare în care e

așezată, într-un fel sau altul, paradoxala alcătuire umană și paradoxala ei condiție cosmică de care se simte străin : „A pus gînduri uriașe într-o țeastă de furnică, / O voință-atît de mare-ntr-o putere-atît de mică, / Grămădind nemărginirea în sclipitu-unui atom.“ Conștiința obsesivă a acestei incompletitudini care apasă cu forța destinului, a trezit uneori gustul insubordonării și o pornire prometeică de răzvrătire. La suprafața întregii opere există și situația inversă a subordonării și încadrării în armonia universală, încît întregul creației se compune în virtutea acestui grandios paradox. Trebuia însă pentru a-i da viață, sensibilitatea artistică în stare să obiectiveze sentimentul trăirii unui paradox, pe care geniul ca poet îl transpune din plan logic în planul vibrației sentimentale, unde capătă acele valori tensionale ce traduc plenar personalitatea umană. Un paradox, precum este acela în care omul e descoperit o dată ca ființă capabilă a reflecta natura și a-i da sens, și altă dată ca ființă muritoare, l-a reținut pe Eminescu : „De ce mă întristează / Că valurile mor, / Cînd altele urmează / Rotind în urma lor ? / De ce căderea florilor / Ș-a frunzelor ne doare ? / O, norilor, norilor, / Știve-ți voi oare, / De ce rămîn atîtea-n veci / Și numai omul moare ?“ [26]

Fără farmecul lirismului, păstrînd însă verva scînteietoare a dialogului filosofic, Eminescu va crea în *Archaeus* paradoxul spațiului și timpului, servindu-se în scopul de a-i da o finalitate kantiană, de ideea dispariției mișcării în condițiile nemărginirii, aducînd înțelesul relativ al celor două fundamentale categorii văzute ca forme interne ale subiectivității umane. E ușor de întrevăzut că această relativizare a spațiului și timplui real fundamentează valorile opuse lor, venite din domeniul subiectivității, cum e în primul rînd *oniricul*. Timpul și spațiul sînt visul sufletului nostru. Paradoxul stă în iluzia, din care putem să descifrăm în subsidiar *mitul cavernei,* de a da sens real atît spațiului cît și timpului concret, care își pierd valoarea realității tocmai datorită infinitului lor. Cu ce însă le substituie prezența Emi-

[26] *Cu pînzele-atîrnate.*

Scanned with OKEN Scanner

nescu ? Cu singura realitate, ce e de ordinul arheic, *eul* uman spre care converge întreaga construcție de idei din schița *Archaeus*. Iată ce spune Eminescu : „Adevărul ? Cum vrei... Cum dispar, cum devin pe-ncetul nepipăite chiar teoriile mișcării, cînd presupuneam că ceea ce ni se impune de sine... că spațiul e nemărginit !... Unde-i mișcarea cînd spațiul e nemărginit ?... Pămîntul a făcut o bucată... Bine... Deasupra-i și dedesuptu-i a rămas tot atîta spațiu, căci e nemărginit... va să zică ce a parcurs el, cînd n-a parcurs nimica, căci pretutindenea stă în același loc, în același centrom, în nemărginire, și dac-ar sta pe loc, și dacă s-ar mișca, tot atîta ar fi.. Care-i criteriul mișcării lui ? Iar simțurile noastre, iar acest senzoriu vizionar, încît mișcarea lui nu-i de cugetat, fără ca să punem totodată ființa noastră. Pămîntul îmblă, cum îmblăm noi în vis. Departe ajungem, și totuși pe loc suntem... În urmă și-nainte nici nu s-a mărit, nici n-a scăzut distanța — căci e nemărginită“. Pentru categoria timpului, demonstrația în favoarea subiectivității lui era și mai ușor de întreprins, întrucît această categorie lipsită de materialitate se dovedea kantian, a fi cu atît mai mult un vis al sufletului nostru. Așa i-a apărut poetului posibilă contragerea sau dilatarea sufletească a timpului și posibilitatea reversibilității acestuia. Paradoxul, care era de asemenea manieră construit să apropie convingerea înțelesului filosofiei kantiene, nu numai că relativiza acel timp văzut ca realitate concretă prin comparația cu infinitul, ci apărea o dată în plus în aceea că timpul nu-și poate avea existența decît în funcție de conștiința umană, subiectivă și cu puterea reversibilizării ca și anticipării lui. „Dar timpul ? — se întreabă interlocutorii din *Archaeus*, — O, acest blestemat de timp, care e cînd lung, cînd scurt, fiind cu toate acestea același, cel puțin remontoriul o spune... Cînd așteaptă cineva iarna la portița vreunui zaplaz pe drăguța lui... și ea nu vine... și așteaptă... și ea tot nu vine... ce-i timpul ? O eternitate. Și cînd citește cineva o carte frumoasă... mii de tablouri se desfășoară pe dinaintea ochilor... ce-i timpul ? Un minut. Cine n-a avut vreodată un roman întreg în minte, pentru a cărui realitate, normal i-ar trebui o viață întreagă, ori o tinerețe întreagă ?...

Scanned with OKEN Scanner

În vis el poate avè într-o singură noapte viața întreagă a unui om. Și de ce a *unui* om ? De ce nu a tuturor celor ce se-nvîrtesc împrejurul lui ? Și în cîtă vreme ? În șapte ori opt oare ? Dar ce-i o tragedie ori o comedie altceva ? Și într-adevăr, dacă un asemenea op interesează, nici bagi de seamă cît timp a trecut. De luăm criteriul normalității, am șters tot exclusivismul unei posibilități convenționale și de calup ș-am pus în locu-i o alta tot atît de îndreptățită. Atunci nu mai zicem : numai *asta* este posibil și numai *așa* e posibil, ci zicem : după cît ne ajunge capul, așa e... dar dracul știe dacă n-ar putè fi și de o mie de ori altfel...“

Pentru a relativiza și mai mult ideea de timp obiectiv, Eminescu aduce o secvență de timp revolut punînd-o pe scenă, cum, ar vrea să spună, o putere incomparabil mai mare ar pune în scenă însăși existența noastră ; în fața unui spectacol ne-am pune-n mod legitim întrebarea, unde este timpul : „— Ce ciudată idee despre viață !

— Închipuiește-ți un manuscris vechi, cu filele unse, într-un colț de sertar... o comedie, de exemplu. Directorul de teatru, în încurcătură dă de el, citește... citește... pocnește din degete... «Da știi că asta-i bună !»... Și iată că te pomenești deodată pe scenă c-o icoană vie a vieții... publicul rîde, actorii se strîmbă și toate acestea ca-nainte... de o sută de ani. Atuncea-ți vine-a zice că ori publicul și teatrul sunt depărtați cu două sute de ani, ori că piesa este nouă. Unde este timpul ? Cînd întorci binoclul, lucrurile într-o abnormă depărtare... Un om născut cu binoclul pe nas ar alerga viața lui toată după nasul lui propriu, ca să-l ajungă, și ar fi foarte firesc asta... Unde este spațiul ? De aceea cînd auzim trîmbița marilor adevăruri care se prezintă cu atîta conștiință de sine, să zîmbim și să zicem : Vorbe ! vorbe ! vorbe !“

Ideea de dizolvare a timpului pe care o sugera paradoxul eminescian infirma punctul de vedere hegelian al evoluției ideii în istorie. Convingerile poetului în acest sens nu mai pot fi puse la îndoială, căci încă din 1874, într-o scrisoare expediată din Berlin lui Maiorescu, își declara intenția de a dezvolta o serie de antinomii cu privire la intemporalitatea în istorie, drept și politică.

Scanned with OKEN Scanner

Poetul a fost însă mai întîi tentat a surprinde antinomiile în lumea categoriilor estetice, preocupare care nu slăbise în cîmpul cercetării filosofice, deși de la Kant, care deschisese gustul pentru aceasta, trecuse mai bine de un veac. Categoria atît de neclară și azi a *demonismului* nu-i apărea cu claritatea paradoxului goethean, în care demonia era paradoxala ieșire din sine a divinității ca să lupte cu sine, și nici ca la Karl Jaspers care în *Psychologie der Weltanschauungen* vedea demonia ca o „antinomie sintetică". Demonia la Eminescu, era evident a geniului, căruia poetul, prin justificatul gest al identității de destin uman cu acesta îi acorda paradoxal, deși în glumă, o stimă sporită față de arhetipul ceresc din care descindea : „...un înger de geniu, căci demonii sunt îngeri de geniu... ceilalți cari au rămas în cer sunt cam prostuți". [27] Demonică i-a apărut lui Schopenhauer *voința* însăși, și întreaga operă eminesciană poate folosi drept argument acest adevăr. Apare însă paradoxalul înțeles după care caracterul neutral al voinței universale, similar forței demonice, ajunge prin *dorul de a trăi* și *individuare* condiția nefericirii umane. Cele mai grăitoare dintre poezii rămîn în acest sens *Rugăciunea unui dac* și *Memento mori*. Există în aceeași suită un paradox al mitului pe care un poet ca Eminescu născut cu o predispoziție pentru gîndirea mitică, trebuie să-nvingă limitele artei care-i impun prin exteriorizarea și obiectivarea sentimentului o desacralizare și ornamentalizare a mitului : „Împărat fuși omenirei, crezu-n tine era stîncă... / Azi pe pînză te aruncă, ori în marmură te taie". [28] Era firesc, astfel, ca paradoxul să coboare și în lumea oniricului, unde poetul avînd acces prin puterea fanteziei sale nu putea avea langajul corespunzător spre-a exprima în limitele inteligibilului evanescența și fulguranța visului, riscînd scandalul public atuncea cînd limbajul său devenea ermetic și obscur. În acest sens, Albert Beguin făcea justificata apreciere : „tot de ceea ce sîntem îndeobște legați e străin de adevăratul nostru des-

[27] *Cezara.*
[28] *Dumnezeu și om.*

Scanned with OKEN Scanner

tin, și tot așa ne folosim de limbaj în alte scopuri decît cele pe care acesta le-a avut la origini". [29]

Dar dintre categoriile romantice, cea mai paradoxală și cea mai adevărată rămîne ironia genială. Ea pune pe artist în fața propriei lui opere, adică geniul în fața acelui argument care-i justifică menirea. Paradoxala lui alcătuire este aceea care îi dictează sub imperiul supremației eului creator, în stare de a se depăși, neantizarea operei văzută imperfectă și caducă. Paradoxul, poate cel mai neliniștitor, dar în același timp care cultivă eterna năzuință spre perfecțiune, aduce în estetica romantică un aer proaspăt de reîntinerire sufletească, de îndrăzneală și de plasare într-un ritm etern. Desigur, șirul paradoxelor nu se sfîrșește cu aceasta. Se poate constata pe rînd în Eminescu, cînd un *poeta vates*, cînd un poet sceptic și neîncrezător în viitor cînd un pasionat pătruns de idealuri sociale, și cînd un dezgustat de lume, meliorist activ și filosof resemnat. Oricare ar fi însă înțelesul paradoxelor lui Eminescu, rămîne certa libertate-a cugetului din perspectiva căreia a meditat neîngrădit la adevărurile lumii. Poet de geniu, el a statornicit la noi convingerea bazată pe un paradox nepracticat, pe care numai sufletul romantic putea să-i dea valoare legică, era o nouă înțelegere-a puterii pe care-a resimțit-o ca entuziasm moral. În istoria spiritului această „voluptate a durerii" [30] văzută ca posibilitate de perfecțiune a fost o cucerire-a romantismului. Deși tardiv, noi am intrat prin paradoxul eminescian în marele curent al lumii și am avut acces la spiritul universal.

3. LIBERTATEA

Opera geniului a apărut nu totdeauna ca un produs al libertății, lipsind climatul social care-ar fi trebuit să

---

[29] *Sufletul romantic și visul, op. cit.*, p. 156.

[30] De care au vorbit Herbert Spencer în *Philosophie of Stil* și în 1914 Richard Müller-Lyer, în : *Soziologie der Leiden.*

Scanned with OKEN Scanner

o favorizeze. Și totuși ea aducea mesajul unui creator, al unei individualități puternice în înzestrarea-i prometeică de modelare-a lumii după o legitate a universului lăuntric. Această legitate, care făcea din sentimentul libertății un scop și nu un mijloc [31], a fost cel mai adesea o dominantă a geniului romantic. Nu fără dramatismul confruntărilor, în acest drum spre libertate a apărut spre-a se edifica treptat și geniul eminescian, al cărui Weltanschauung subscrie ca angajament un sentiment chemat deopotrivă să dea glas acelei libertăți interioare, pe care sufletul romantic s-a clădit, și-a libertății de-a preface lumea după imperativele morale și estetice. S-ar putea spune că-n sentimentul libertății se integrează întregul univers poetic eminescian. Intuiția spațiului și a timpului, sensurile thanatologice, căderea și salvarea prin iubire, formarea personalității, cu toatele converg spre un regim de libertate în care se afirmă eroismul geniului. Cele două direcții existențiale în care se încadrează individualitatea eminesciană, contemplarea estetică și activismul social sînt de fapt două căi diferite ale libertății care conduc la una și aceeași esență. Libertatea gîndită ca ieșire din individuare și ca atare ca posibilitate a reintegrării cosmice vizează gradul de disponibilitate lăuntrică a geniului, care se proiectează dincolo de condiția umană. Pînă în epoca romantică literaturile n-au cunoscut interesul, care în mod vădit există și la Eminescu, de-a explora misterele Inconștientului. Asimilîndu-l cu *voința* și *demonicul* (în sens goethean) și aflînd în el libertățile pe care timpurile originare le-au avut, a constituit o veritabilă atracție pentru artist. Libertățile *inconștientului* i s-au tradus în actul de putere pe care demonia artei o manifesta în forța de atracție a poeziei. Aceasta nu lipsită însă de pericolul pe care ucenicul vrăjitor deslănțuind magia libertății nu-i mai putea opri vertigiul. Conștiința romantică eminesciană s-a regăsit însă la timp. Ea și-a asumat un alt soi de libertate, aceea care în virtutea nelimitatelor puteri pe care *eul* le deține, putea ca să destrame vălul de iluzii, să stăvilească

[31] Vezi în acest sens ideea de libertate la Immanuel Kant.

Scanned with OKEN Scanner

și să controleze jetul din Inconștient, să sesizeze imperfecțiunea în creație, să neantizeze opera creată și să o re-creeze. Astfel, prin *intuiția intelectuală* și *ironia romantică*, presupunînd aceste atitudini, libertatea de creație se definea în mod pregnant ca libertate responsabilă. Sub semnul libertății se valorifica *gîndirea mitică* și se justifica nobila ambiție de a avea acces la spiritul universal. Cu toate acestea, simbolul libertății responsabile a fost lărgit la maxim prin fantastic, dincolo de care oniricul va opera sub semnul unei libertăți iresponsabile. Ceea ce caracterizează geniul eminescian e de a da o logică internă actului artistic, în sensul de-a impune ca ordine morală angajamentul responsabilității. Corijarea excesului de libertate nu a însemnat, în schimb, o retezare a elanului poetic. Astfel, predispoziția la paradox vădea o certă libertate a cugetului, iar conștiința limitelor de care se izbise Eminescu, echivala cu sentimentul libertății. Curajul de-a ieși din limite era chiar libertatea. Experiența limitelor dîndu-i conștiința libertății invedera dictonul goethean : „Cine are de timpuriu experiența îngrădirilor, ajunge treptat la libertate ; omul căruia îngrădirile i se impun tîrziu, cîștigă doar o libertate plină de amărăciune". Nici nu se putea mai adevărat, căci existența și conștiința limitelor au cerut un efort prin care individul să le depășească. În cunoaștere, acest efort echivala cu afirmarea intuiției considerată de romantici aptă de a pătrunde la esențe. Se înțelege de aici că absolutul le-a apărut acestora drept o realitate a spiritului. Nu trebuie să ne surprindă că Eminescu aplica această schemă în demonstrația pe care o făcea adesea în paginile sale de gazetărie, unde lega de libertatea spiritului realitatea limbii și a națiunii : „Nu veleitățile unei vieți de stat, mai mult sau mai puțin precare, nu deșertăciunea zgomotului în istorie este lucrul pe care-l voim. Oamenii de care se vorbește mai puțin și popoarele lor, sunt cele mai fericite. *Dar ceea ce voiesc românii să aibă e libertatea spiritului și conștiinței lor în deplinul înțeles al cuvîntului.* (s.n.) Și fiindcă spirit și limbă sunt aproape identice, iar limba și naționalitatea ase-

Scanned with OKEN Scanner

menea, se vede ușor că românul se vrea pe sine, își vrea naționalitatea, dar aceasta o vrea pe deplin". [32]

Așadar, dacă esența spiritului e libertatea, și anume o libertate care se cîștigă în confruntarea cu obstacolele exterioare individului, Eminescu n-o confundă cu acea libertate care apare din deliberare cu sine însuși. Problema pare specioasă. Ea a fost filosofic clasificată în mod magistral de Goethe, care aducea în discuție două categorii de determinare. Una care ținea de resorturile interioare ale individului și pe care o consideră esențială și fără de care ființa nu poate exista, și alta care exprimă un raport de dependență, filosofic înțeles ca inesențial, fără de care ființa ar putea exista [33], dar „nu în deplinul înțeles al cuvîntului", ceea ce concordă cu dezideratul eminescian, căci „libertatea spiritului și conștiinței românilor" nu e o libertate interioară, pe care se subînțelege o aveam, ci libertatea filosofic neesențială, însă adusă de vicisitudinea istorică în planul unei stringente necesități, aceea a independenței naționale.

Dar tema libertății care i s-a părut pe drept lui Goethe ca „inepuizabilă" nu poate rămîne aici. În orizontul creației eminesciene ea atrage atenția prin existența celor trei principale structuri ale problemei cristalizate după atîtea secole de confruntări filosofice. Adică *fatalismul, liberul arbitru* și *determinismul,* care circumscriu evoluția ideii de libertate în genere, deci și la Eminescu. Plasamentul geniului eminescian în complexul acestei problematici se justifică în lumina dorului de cunoaștere, atît de caracteristic romanticilor și în intuiția adevărului despre libertate înțeles într-o evoluție graduală. Imaginația creatoare a geniului eminescian a facilitat vehicularea ideii de libertate prin sentimentul libertății, singurul în măsură să valideze creația artistică și să-i confirme aderența publică. Geniul artist fiind cel ce dă viață acestui sentiment. El este în același timp un produs al libertății ca hazard, care lărgește în condiția creației

---

[32] *România și Austro-Ungaria,* în : *Curierul de Iași,* 125, 1876 sau în M. Eminescu, *Opere,* II, Ediția Ion Crețu, *op. cit.,* p. 98.

[33] *Gîndirea lui Goethe în texte alese,* II, *op. cit.,* p. 296.

Scanned with OKEN Scanner

conceptul libertății. Teoretic, acest concept s-a întregit în *Sittenlehre (Etica)* lui *Fichte*, filosoful predilect al scriitorilor romantici, care formulase celebra ecuație *Eul generează non-eul*, putea fi regăsit în însuși Weltanschauung-ul artistic eminescian care descoperea în raportul de cauzalitate cu natura, preponderența libertății eului. În paginile lui Fichte, Eminescu a putut găsi justificarea atracției spre absolut ca libertate a spiritului. „Impulsul" ce se vrea realizat, nu putea fi decît dorința de autorealizare a spiritului. Era și o justificare ontică a libertății, căci creația lumii i s-a părut poetului român un act al libertății *(Rugăciunea unui dac, Scrisoarea I)*. Refăcînd actul demiurgic, poetul reitera un act al libertății, sau cum s-ar spune, acționa în conformitate cu natura sa liberă. Dar pînă la sensul fichtean al libertății care cerea pe măsura desfășurării acestuia, o permanentă realizare în cadre morale, poetul se angaja în virtutea sentimentului de libertate la jocul dezinteresat al artei, traducînd prin aceasta revoluționarul precept schillerian după care starea estetică este aceea care ne prepară în vederea misiunii morale. Fichte și Fr. Schiller sînt în problema libertății la Eminescu autorități filosofice în care poetul s-a regăsit. Această regăsire a fost însă interceptată de prezența de altfel obsesivă a lui Schopenhauer în gîndirea și creația eminesciană. Ideea de destin *(Ananke)*, imposibilitatea abaterii de la strictul determinism, pe care ni-l impunea fatalitatea ca forță exterioară individului, nu a lipsit lui Eminescu. Este adevărat că acest sentiment sensibiliza ideea acelei limite insurmontabile pentru întreaga omenire, moartea : „Și pe toți ce-n astă lume sunt supuși puterii sorții / Deopotrivă-i stăpînește raza ta și geniul morții !" Dar acest destin nediferențiat nu excludea conștiința destinului individual căruia etica lui Schopenhauer i-a dat o dublă înțelegere în funcție de dublul sens pe care-l are conceptul de *voință*. E mai întîi o întoarcere la străvechiul *Ananke* și la fatalismul oriental, ca și la convingerea după care omul fiind la deriva unui *apriori*, nu poate ca jucărie a *destinului* să iasă din puterea necesității implacabile. De aici a apărut ideea colorată metaforic a unui „impulsiv și mașinal destin", „automatul natural", care parvine

Scanned with OKEN Scanner

și în paginile lui Eminescu. Euthanasius transcrie punctul de vedere schopenhauerian al fatalității dat în însăși realitatea voinței : „Iată ce învăț eu de la dascălii mei, de la albine. În școală la ele văd că suntem umbre fără voință, automați care facem ceea ce trebuie să facem, și că pentru ca făcăria să nu ne dezgusteze, avem această mînă de creieri care ar vrè să ne dovedească că într-adevăr facem ce voim, că putem face un lucru sau nu... Aceasta-i o înșelare de sine, în care mulțimea de probabilități e confundată cu ceea ce suntem siliți a face.

Viața internă a istoriei e instinctivă ; viața exterioară, regii, popii, învățații sunt lustru și frază, și cum de pe haina de mătasă pusă pe un cadavru nu poți cunoaște în ce stare se află, astfel de pe aceste vestminte mincinoase nu poți cunoaște cum stă cu istoria însăși.

Eu mulțumită naturei, m-am dezbrăcat de haina deșertăciunei". Punctul de vedere schopenhauerian, al fatalității, cuprins în ideea de *voință individuală* este incontestabil. Și cu toate acestea, el nu trebuie absolutizat la Schopenhauer și cu atît mai mult la Eminescu, căci *automatismul* ce decurge ca o fatalitate este legat numai de această *voință individuală,* pe cînd *voința universală* rămîne neutrală. Schopenhauer vorbea de o realitate permanentă și indestructibilă a sufletului omenesc. Acest *Unzerstörbarkeit* elimina posibilitatea absolutizării fatalității dată în automatizarea *voinței individuale*. Libertatea apărea nu numai posibilă, ci și reală, în Welt-Prinzip ca reflex al invulnerabilității spirituale a omului, în stare să se realizeze prin racordarea la *Unzerstörbarkeit* și prin acesta la *voința universală*. Contradicția schopenhaeuriană dintre libertatea voinței în sine și necesitatea trecătoare în parte reală și în parte aparentă, reală pentru cel robit de *voința individuală* și aparentă pentru geniu în stare de a se smulge *voinței individuale* spre a-și impune dreptul de excepție prin contemplare și asceză. Așadar, fatalitatea, adică lipsa libertății, privită în sensul constrîngerii interioare, acționează limitat în cazul geniului. Aceasta este și ideea în virtutea căreia puterile demonice pe care le posedă grăiesc asupra libertății ca la un dar rîvnit de restul omenirii. E ca

Scanned with OKEN Scanner

și cînd Euthanasius ar spune : „Eu mulțumită naturii, m-am dezbrăcat de haina deșertăciunii“, sau cum mărturisea Hyperion : „Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor și rece“. Este vorba mai întîi de o libertate interioară, care e sensibilizată numai după ce poetul a încercat sentimentul fatalității implacabile din *Epigonii* : „Toate-s praf... *Lumea-i cum este...* și ca dînsa suntem noi“, sau din *Împărat și proletar : „Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi“*, a putut delibera cu sine din perspectiva unei realități care îl situa între libertate și destin, între destinul dat de *voința individuală* și libertatea de a ieși din totalul ei determinism. Problema capitală care va fi reținut conștiința eminesciană ce năzuia la libertate, era aceea care se năștea, după expresia lui Blaise Pascal, din întrebarea dacă dispunem de inițiativă în determinarea fenomenelor, sau dacă avem ceea ce numea autorul celebrelor *Pensées,* „demnitatea cauzalității“. Răspunsul la această întrebare îl dase din plin opera, care sugera cele două căi de acces la libertate. Contemplarea artistică drept posibilitate de eliberare a geniului de fatalitatea voinței, și înțelegerea nesilită, liber opțională a marei renunțări, din perspectiva căreia spera reintegrarea cosmică. Pe de altă parte, elogiul și angrenarea în același timp în actul militant, pe care îl manifesta gazetăria, dezvăluiau filosofia faptului și a activității, care îl situa pe Eminescu la pol opus gîndirii fataliste. Dialectica *fatalului* cu *liberul arbitru* punea în lumină finalul unei prime vîrste eminesciene sincronizate evoluției gîndirii și sentimentului de libertate.

Cea de a doua vîrstă, pe care *liberul arbitru* o stabilea în biografia sentimentului de libertate eminescian, aducea cu sine atmosfera unei salutare independențe umane față de tot ceea ce nu depinde de voința individului. Ideea unei forțe diriguitoare care i-ar stînjeni menirea, nu mai putea fi acceptată de conștiința omului modern în cutezanța de a lua asupra-și propria răspundere. Excesul fatalist pălea în fața noii atitudini care marca o revoluție a spiritului, încurajată de îndemnul prometeic al lui Kant, deschizător de drumuri în filosofia libertății. *Liberul arbitru* nu era străin filosofiei mai vechi, începînd cu Platon, Epicur, trecînd prin școala

Scanned with OKEN Scanner

stoică și a gîndirii medievale, ajungînd la gîndirea cartesiană și a unor Malebranche, Spinoza și Leibniz. Kant exercita însă acea înrîurire care s-a simțit din plin de-a lungul veacului romantic. Formulînd postulatul libertății, declarînd autonomia voinței, și corelîndu-le cu ideea imperativului moral, punea omul în fața datoriei și posibilității lui de perfecțiune. Era, astfel, un manifest al acțiunii practice polivalent în consecințe. Sancțiunea morală a conștiinței era chemată să își dea verdictul asupra responsabilității și meritului libertății, în numele acelei demnității recunoscută unanim a fi umană. Urmările estetice au fost de-a dreptul revoluționare, căci progresul moral pe care îl facilita doctrina libertății kantiene avea să-nsemne în același timp și un progres estetic. Arta era chemată să se exercite ca o finalitate, însă fără margini, cu scopul de-a realiza o *frumusețe etică.*

Liberul arbitru nu putea rămîne fără ecou la scriitorii romantici. Novalis care făcea din crezul romantizării lumii o acțiune practică, recepta din plin ideea libertății kantiene : „Was ich will, das kann ich. Bei dem Menschen ist kein Ding unmöglich". [34] Schopenhauer, în același spirit, aducînd *voința* în fața *conștiinței de sine (Der Wille vor dem Selbstbewußtsein),* dădea autonomie voinței față de orice forță din afara ei : „Ich kann thun was ich will" [35], sau : „ich kann wollen was ich will : was ich will das will ich" [36], sau : „was ich will, das kann ich thun". [37] De unde ideea posibilităților nelimitate, a autonomiei voinței și a acordului între conștiință și voință. Toate acestea compunînd o stare de spirit, s-au cerut oricărei arte de-a fi esențial liberă. În lumina aceasta poate fi înțeleasă atitudinea antifatalistă a lui Novalis, care era convins că omul nu poate fi prada și victima destinului său, întrucît e stăpînul propriilor lui decizii, după libera lor alegere. Atît de mari proporții dă

---

[34] *Fragmente,* Ed. K. III, p. 334 : „Ceea ce vreau, aceea pot. La oameni nici un lucru nu e imposibil."

[35] *Schopenhauers Werke, op. cit.,* IV, p. 16. „Eu pot face ceea ce vreau".

[36] *Ibid.,* p. 20. „Eu pot să vreau ceea ce vreau : ceea ce voiesc, voiesc.

[37] *Ibid.,* p. 22. „Ceea ce voiesc, aceasta pot să fac".

Scanned with OKEN Scanner

libertății încît o considera ca o forță cosmică în stare de a grăi egal în individ ca și în universul întreg : „Ist Freiheit im Ganzen, so ist Freiheit auch in mir".[38]

Văzînd în libertate termenul inșanjabil al existenței, omul are nu numai dreptul, dar și datoria de a se servi de libertatea sa, ca pe o virtute. În felul acesta, libera exercitare a voinței ajungînd la libera expresie a fondului originar, face posibilă realizarea integrală a omului. Din această perspectivă, versul eminescian este nevoit să devină satiric, cînd argumentele libertății pălesc în fața indiferenței publice : „Iar în lumea cea comună a visa e un pericul, / Căci de ai cumva iluzii, ești pierdut și ești ridicul". Antitezei la *liberul arbitru* din *Scrisoarea II*, Eminescu aduce în *Luceafărul* o demonstrație poetică directă a libertății de acțiune. Hyperion cerînd Demiurgului deslegarea de nemurire, trăia iluzia ieșirii din cîmpul fatalității oarbe. Readucerea lui în armonia celestă nu putea însemna reîncadrarea în „fatum" și renunțul la liberul arbitru. Demiurgul regizează o scenă de mare spectacol cînd îl îndeamnă pe Hyperion să privească spre pămîntul idilei dintre Cătălin și Cătălina. Spectacolul lumesc purgîndu-i pasiunile erotice, Hyperion va înțelege ca pe un act de libertate reîncadrarea în armonia cosmică.

Cel mai demonstrativ poem în care *liberul arbitru* este chemat să definească atitudinea morală ca imperativă și să declare autonomia conștiinței, rămîne totuși *Glossă*, unde libertății nu i se dă sensul expansiunii sentimentale sau de acțiune practică. Libertatea devine prin paradox restrictivă. Sîntem liberi, sugerează Eminescu, atunci cînd actul deciziei dictat prin liberul arbitru a fost deliberat într-o expectativă-ndelungată. Tensiunea opțională din *Glossă* nu e a deliberării fierbinți și a unei conștiințe nedecise, ci a unei deliberări cu minte, care prepară laborios demnitatea de a dispune de *liberul arbitru*. S-ar putea spune că *Glossă* este poemul voinței adusă în fața conștiinței de sine, după cum poate fi poema geniului care definindu-și fliosofia o poate oferi

---

[38] *Allg. Br.* Ed. K. III, p. 225. „Există libertate în toate, după cum există libertate în mine".

apoi cu generozitate. Cert este că acest poem didactic de mare chintesență filosofică se încadrează perfect conceptului schlegelian de geniu delimitat la libertatea de creație și la prezența scrutătoare a conștiinței.

Dar tocmai această conștiință scrutătoare ce n-a lipsit romanticului, putea delibera asupra unei noi realități ce poate desemna o nouă vîrstă a libertății. *Liberul arbitru*, care apăruse ca reacție la determinismul fatalist, înregistra la rîndu-i o soluție extremă, ce se manifesta într-o independență radicală a voinței. *Determinismul fatalist*, și *Liberul arbitru* validau fie voința supremă inaccesibilă cunoașterii umane, fie voința omului, total independentă și deci imprevizibilă. Conștiința filosofică alternînd între aceste două extreme, conchidea în virtutea unei maturizări la un „mas media", care să stabilească cea de a treia vîrstă în evoluția ideii de libertate. Așa a apărut *determinismul* sub evidentul caracter de a fi „relativ" și în același timp „multiplu". Ca o veritabilă Wertsynthese, prelua din *fatalism* ideea de necesitate, iar de la *liberul arbitru*, posibilismul perfectării condiției umane. Voința nu se mai autonomiza, ci devenea pe rînd efect și cauză. Aceasta, a treia vîrstă a conceptului de libertate putea fi întrevăzută din însăși filosofia lui Kant și a lui Fichte mai tîrziu, care condiționînd libertatea de actul moral creau de fapt un *determinism metafizic*, întrucît după cum pe drept s-a spus, maxima moralitate determină pe om în acțiunea sa să asculte nu de glasul propriei conștiințe, ci de „necesitățile de autodesfășurare ale libertății".

Goethe accentuînd problema determinismului, fără însă a ajunge la fatalism, vedea în conceptul de libertate un concept relativ, dacă nu chiar negativ. Căci a fi liber de determinare, și cum determinarea nu poate lipsi, conceptul libertății apare ca absurd. Goethe păstrează totuși conceptul libertății pentru raporturile neesențiale, adică cele pe care în mod curent noi nu le integrăm în libertățile interioare : „O ființă nu acționează în deplină libertate, nici silită, atunci cînd tot ce face își are scopul în propria ei plăcere ; e supusă constrîngerii atunci cînd faptele sale au drept scop bunul plac al altora. Liberta-

Scanned with OKEN Scanner

tea e un concept relativ, de fapt chiar un concept negativ. Nici nu se poate altfel ; căci nimic nu e cu putință, nimic nu se poate concepe fără determinare, fără necesitate. Cuvîntul libertate exprimă absența unei anumite determinări. Despre care anume e vorba ? Despre una esențială, interioară ? Cu neputință. Deci e o prostie să întrebuințăm cuvîntul libertate atunci cînd e vorba de determinări de acest gen, ar însemna atunci același lucru ca și : a fi și totodată a nu fi. Dacă vreau să aibă un sens, trebuie să întrebuințăm cuvîntul numai atunci cînd e vorba de un raport de dependență inesențial, fără de care ființa ar putea exista. Dacă privim doctrina libertății în această lumină, atunci parcă mai de grabă vom putea afirma despre ea ceva rezonabil". [39]

Interesantă este la Goethe și aserțiunea vădit favorabilă *determinismului,* în care decantează două categorii ale acestuia, cel interior și cel exterior. Determinismul interior ar coincide cu *liberul arbitru,* pînă acolo unde apar noi limite care nemaifiind escaladate în actul libertății, acesta nu mai presupune totala libertate a *liberului arbitru.* Așa i-a apărut lui Goethe posibilitatea ca omul să fie stăpîn al propriului destin, sau un destin menit ca să-l servească : „În primul rînd e un cerc vicios să admitem o fatalitate sub motiv că oamenii nu sînt liberi, și să negăm libertatea omului deoarece am admis că există o fatalitate. Pe de altă parte însă, prin determinismul interior, esențial omului, de a acționa după bunul plac, fiecare este, între limitele date, stăpîn al propriului său destin, sau cel puțin destinul îl servește". [40]

Interferarea dialectică a vîrstelor, pe care evoluția conceptului de libertate le-a înregistrat, face inoperantă la nivel estetic descoperirea lor. Așa de pildă *Glossă* conține pe tot atîtea sugestii ale *determinismului* ca și ale *liberului arbitru.* Temperarea elanului de libertate și a bucuriei spiritului eliberat de constrîngerea fatalistă, încrederea în perfectibilitatea omului, pledează alături de argumentele *liberului arbitru* și în favoarea ideii

---

[39] *Gîndirea lui Goethe în texte alese,* II, *op. cit.,* p. 296.
[40] *Ibid.*

Scanned with OKEN Scanner

de *determinism*. În planul general estetic, cea de a treia vîrstă a libertății reflectă în opera lui Eminescu o înclinare spre clasicizarea formelor poetice. O depășire a *Sturm und Drang*-ului și a perioadei *Frühromantik*.

4. POSTERITATEA

Dacă geniul eminescian face sinteza celor trei vîrste ale libertății umane, este de înțeles dimensiunea lui morală, care alături de dimensiunea artistică lasă să se întrevadă puterea de a se proiecta în viitor. Această virtute care confirmă dreptul de excepționalitate a dat iluzia că geniul și opera sa sînt anistorice. În fapt, creația genială realizînd valori permanente sau numai depășind epoca, nu încetează de a fi istorică. Sub raportul adevărului care se degajă din mesajul artistic, opera geniului planează peste secole. Ceea ce rămîne în tiparele unei epoci sau alta este un anumit tip de expresie în care geniul este nevoit să se realizeze. Nu numai faptele și conținutul sînt cele care îi impun limitele istorice, așa cum s-a absolutizat adesea, ci și obligativitatea acceptării unui tip de expresie artistică. Pentru Eminescu, acest tip de „expresie" a fost al romantismului. Orice încercare a geniului de a ieși din această limită, nu putea să se traducă decît în tendința depășirii ei. Renunțul la o formă consacrată ce însemna *more geometrico*, acceptarea unei alte limite, făcea ca termenii problemei să rămîie aceiași. Astfel, determinarea istorică manifestată pentru geniu într-o fatalitate estetică a prilejuit, nu fără rațiuni, istoriei literare îndemnul de-a se preocupa de plasamentul în curentele estetice ale lumii, ca și-n mișcarea literară proprie. Determinarea contextului universal și național ca mod de reperare a fluxului estetic, a fost un mod de a clasifica și ordona în cadrele istoriei literare fizionomia estetică a unui scriitor, după fizionomia estetică a curentului. Numai apoi erau posibile

Scanned with OKEN Scanner

denivelările valorice, recunoașterea originalității și genialității. Istoria literară impunea, prin gestul devenit banal de a fixa „locul scriitorului", o matrice istorică a geniului. Cît de importantă este această stabilire ne-o impune judecata diferențiată de la o epocă la alta, și de la gust la gust. Dincolo însă de „matricea istorică" și „fatalitatea estetică", pentru scriitorul de geniu, istoria literară e numai unul din actele majore ale recunoașterii sale, căci aceasta apare ca un proces durativ în care convingerile nu ajung la o cristalizare decît după gestație îndelungată. Dacă geniul e cosmopolit, deci nelegat de nici o literatură națională, șansa de supraviețuire e diminuată mai ales în comparație cu geniul care a ajuns să se fortifice prin crezul unei colectivități. E cazul geniilor naționale, cum este Eminescu, al cărui proces de recunoaștere a fost pe drept grăbit de esențialitatea operei. Pentru un poet național, esențialul în creație stă în puterea de a da expresie valențelor spirituale ale nației. Astfel, specificul național, considerat congenital poporului român, prin ceea ce nu se capătă și nu se pierde, prin acel arheu ce dă posibilitate și indestructibilitate ființei românești se află reflectat în opera lui Eminescu. Însemnele spirituale ale nației sînt încrustate în versul eminescian. Fiind legată de-această permanență, posteritatea geniului este posteritatea neamului, încît ideea de istorie literară românească apare ca o demonstrație a puterii creatoare românești.[41] Plasarea poetului în relieful atît de frămîntat al sufletului românesc, determinarea locului în acest mare ansamblu de manifestare a spiritului, este o invederată datorie. Se poate spune, astfel, că „matricea istorică" și „fatalitatea estetică" au fost total depășite, sau refăcute în conținutul lor de geniul poetului atunci cînd expresia lui artistică s-a putut ridica atît de sus încît să poată exprima sufletul românesc. Așa se explică puterea de analiză și sinteză a individualității creatoare eminesciene. Cele două mișcări de translație ale spiritului său, una îndreptată către om și alta către natură funcționau mitic. Individul genial raportat

[41] Vezi în acest sens G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941, capitolul *Specificul național*

Scanned with OKEN Scanner

la colectivitate gîndea paradigmatic substratul dacic, cu aceeași sete de originar cu care acționa concomitent și în sugestia regresiunii în natură, într-o natură, unde paradoxal era indiferent. În context universal, prin Eminescu, literatura română aducea o notă originală în familia romantică a lumii. Oricît de apropiată ar fi starea de spirit, circulația motivelor, „codul" estetic al romanticilor, diversitatea viziunii, tonalitatea sentimentului, melodia interioară compuneau acel aliaj pe care îl putuse da prin Eminescu sufletul românesc. Contextul universal ca și cel național sînt termeni de discuție chemați nu a dezvălui determinismul estetic al epocii și nici măcar a-l explica, ci pentru a crea premisa recunoașterii definitive, a ceea ce de fapt se produsese în conștiința publică. A vorbi de *Sturm und Drang*-ul sau *Frühromantik*-ul eminescian nu înseamnă de fapt afilierea poetului la mișcarea de idei germană, ci afilierea la o stare de spirit care în diferite nuanțe a caracterizat sensibilitatea artistică de-a lungul secolului al XIX-lea, în genul în care romanul *Obermann* al lui Sénancour o definise ca o veritabilă stare de spirit. Acel „geniu al emoțiilor" de care vorbea Soumet [42] era prezent în opera eminesciană ca și a romanticilor germani sau francezi. Evident e faptul că genialitatea în genere înseamnă accentul adînc pe individualitatea expresiei. Dacă modul de trăire este cel dat de starea de spirit caracteristic romantică, infinitezimale sînt posibilitățile originalității. G. Călinescu remarca în această privință: „Eminescu aduce oarecare copilărie gotică, dar fondul lui e neaoș". „Amestecul acesta de hieratism instinctual și de durere universală, de cîntec de lume și metafizică gotică, face în timp și în spațiu originalitatea lui Eminescu și-l izolează". [43] Aflarea locului poetului în mișcarea romantică a lumii, e așadar un pretext de decantare a originalității, aflarea noului altoi care schimbă natura frumosului, deși își trage seva din vechiul trunchi familial. Ceea ce se observă în primul rînd la Eminescu, care se plasează în

[42] Vezi *„Nouvelles Odes" de Hugo*, apărut în *La muse française*, 1824.

[43] *Opera lui Eminescu*, V, Fundații, 1936, p. 370.

Scanned with OKEN Scanner

pleiada marilor spirite ale lumii, nu e sincronia cu actul literar contemporan, poate nu îndestul acreditat el însuși, ci printr-un gest mimetic ce e al literaturii noastre întregi, urmează marile etape ale dezvoltării pe care marile literaturi le-au cunoscut. Văduviți de posibilitățile promițătoare ale clasicismului nu am pierdut, deși întîrziați, intrarea în mișcarea literară a lumii prin romantism. Numai după faza crepusculară a romantismului la noi se poate vorbi de sincronismul nostru cu fenomenul apusean. Rolul geniului eminescian a stat în a crea mișcarea de „recul", căci era prea important momentul *Sturm und Drang*-ului și al *Frühromantik*-ului, deși situate la fruntariile secolelor, spre a fi neobservate de poet. Erau apoi și legitățile organice ale literaturii și-ale curentului romantic la noi, care deși cu-ntîrziere trăiau fireasca dezvoltare, avîndu-și mai întîi vîrsta de aur. Sinteza ideilor de libertate, așa cum am văzut, ducea geniul eminescian în ultima sa parte a creației, la depășirea *Frühromantik*-ului, de unde înțelesul că Eminescu, ca personalitate proteică, ar fi putut realiza sinteza integrală a romantismului de-ar fi avut o viață lungă. Cercetările făcute în special de Ion Sân-Giorgiu, atestă prezența unor motive, confluențe și simetrii de ritm sufletesc la Eminescu cu poezia *Spät*-ului *Romantik*, și nu numai cu aceasta, ci și cu întregul mozaic literar german între 1830—1848, în care intră în special prezența lui Lenau, ca și al perioadei de la sfîrșitul războiului de eliberare pînă la înființarea Reichului. Un Rückert pare prea devreme situat față mai ales de Theodor Storm, sau Konrad Ferdinand Meyer a căror melodie se simte în *Lasă-ți lumea* în relație directă cu *Verlaß deine Welt*. Le urmează prezența în poezia eminesciană a lui Gottschall cu ale sale *Ode* în formă antică sau reminiscențe din *Tageliedes* sau *Ghazelul* lui Keller. Nu a lipsit din sincronismul eminescian prezența de școală münchenează *(Münchner Dichterkreis)*, dintre care Geibel, Hermann Lingg, Karl Wöhrmann, Karl Zettel. [44]

[44] Vezi *Neue deutsche Quellen bei Mihai Eminescu*, Jena und Leipzig, 1941.

Scanned with OKEN Scanner

Dar dacă Ion Sân-Giorgiu a voit să demonstreze „permanența influenței germane la Eminescu", care „are ea însăși o evoluție", aceasta nu poate să ne conducă la ideea că Eminescu a reușit să facă sinteza integrală a spiritului romantic, într-o variantă proprie, cuprinzînd toate perioadele de creație. Cercetarea lui Ion Sân-Giorgiu e o superioară demonstrație a tendințelor eminesciene. Acreditarea punctului de vedere după care Eminescu e un poet de sincronie „spät-romantică" nu se susține. Mai întîi pentru motivul că aceasta ar fi o viziune anorganică, eliminînd perioadele *Früh* și *Mittel Romantik* considerate „forte" și absolutizînd tendințele. Apoi pentru motivul că pe această cale se ignorează perioada de avînt, de conștiință a poetului ca geniu, cu un cuvînt se neglijează, figurat vorbind, vîrsta de aur a romantismului pe care Eminescu a trăit-o.

Tendința de sincronizare, dar nu sincronizarea ca atare, a activat la Eminescu numai în raport cu literatura germană, care ținînd seama de înnoirile literare din Franța în direcția parnasiană și simbolistă, se arăta conservatoare. Este binecunoscută, apoi, poziția Junimii foarte rezervată față de fenomenul literar francez din ultimele decenii ale veacului trecut. Maiorescu însuși a manifestat o slabă receptivitate față de înnoirea literară și era de așteptat ca Eminescu să urmeze aceeași convingere. Poetul, de altfel, nu realizase pînă în 1883, cînd procesul creației sistează, sinteza personală a spiritului romantic, în toată desfășurarea lui germană și este greu de închipuit să fi gîndit la formele înnoitoare de pe meridianul galic. Cînd Laszlo Gáldi vede la Eminescu „spre deosebire de alți romantici" o evoluție spre noi valori ale expresiei poetice „deschizînd drumul spre o tehnică a maximelor sugestii muzicale, ca la simboliști", creează o trăsură de unire între romantismul pe drept văzut ca depozitar al tuturor înnoirilor de mai tîrziu, căci pe lîngă alte direcții literare, simbolismul s-a născut din absolutizarea unei laturi romantice. Dar dacă doctrinar ne-am fi așteptat ca Eminescu, cel mai mare romantic român, să creeze această trăsură de unire cu posteritatea estetică, realitatea a pledat din motive amintite, contrariul. La Eminescu e o muzicalitate romantică. In-

Scanned with OKEN Scanner

tenționalitatea sa estetică și hazardul artistic n-au condus spre noile forme literare manifestate în simbolism, deși preludiul exista. Acceptarea totală a punctului de vedere al lui Gáldi, numai aparent ar crea impresia de sudură organică necesară evoluției uniforme, deoarece admiterea acestui punct de vedere ar însemna că în desfășurarea sa geniul eminescian a realizat toate sintezele pînă în pragul simbolismului. Cum aceasta nu s-a întîmplat, sugestia lui Gáldi riscă o viziune a fenomenului eminescian bazată pe sinteze dispuse neorganic, ceea ce nu ar corespunde adevărului. Problema este de esență într-un sistem de referință, unde prezența geniului, în cazul literaturii noastre, a geniului eminescian, e chemată a depăși menirea individualității creatoare, operînd în planul vast al culturii, realizînd sinteze și impunînd o ritmică organică. De aici și anumite rezerve ce se impun față de tendința minimalizatoare și adesea negatoare, după care fenomenul și implicit geniul romantic sînt reduse în formula lui Ernest Seillière de „mal romantique" la semnul emblematic al „imperialismului irațional". Deducînd tripla rădăcină a stării de spirit romantice din „egotismul patologic", „misticismul conquerant" și „veleitarismul" [45] artistului, neantiza de fapt virtuțile pe care geniul romantic le-a dovedit prestigios în operă. Pe meridian românesc, virtuțile geniului eminescian, din perspectiva individualității creatoare au produs cît un curent întreg, la antipodul „răului romantic". Cunoscut fiind că în literatura franceză explozia romantică a fost un fenomen artistic de masă, în sensul opoziției masive față de clasicism, la noi în lipsa acestuia, „Eminescu se explică prin factorul individual, genialitatea poetului, și apoi în momentul social alternanța pașoptism-junimism, genialitatea poetului scapă mecanicii sociale". [46] Așadar, din acest punct de vedere, se poate spune că nu Eminescu își are locul într-o literatură romantică la noi, ci aceasta își află întreaga ei existență în opera poetului. Desigur, aserțiunea vizează în special dimensiunea valorică emi-

---

[45] *Le mal romantique (essai sur l'impérialisme irrationnel)*, Paris, Plon, 1908, p. XI.

[46] Pompiliu Constantinescu, *Eros și Daimon*, în *op. cit.*, p. 212.

Scanned with OKEN Scanner

nesciană. Această viziune hiperbolică nu i-a lipsit nici lui D. Popovici de vreme ce termenii de comparație sînt căutați în literaturile străine : „...la întrebarea cum se poate defini locul pe care Eminescu îl ocupă în poezia românească și în poezia universală, răspunsul ne apare limpede : în momentele ei cele mai caracteristice, opera poetului român proiectează lirismul interiorizat al lui Leopardi în vastele perspective ale poeziei byroniene". [47] „Lirismul de adîncă interiorizare" în ciuda aparenței cadrului obiectivat și „tentația pentru infinit" sînt termenii care fixează după D. Popovici, semnul distinctiv eminescian în funcție de care se conturează locul creatorului. Din alt unghi, Zoe Dumitrescu-Bușulenga alege drept criteriu axiologia valorilor, recunoscînd mutația produsă din cîmpul lor social în perimetrul „valorilor etice și estetice, al idealului neoclasic" [48], adică *mutatis mutandis* se reeditează fenomenul de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea din Germania lui Goethe și Schiller, care sta în apropierea mai întîi a crezului fluturat de *Sturm und Drang*, pentru ca apoi să-l depășească în virtutea apropierii valorii etice și estetice.

Această structurare a operei eminesciene în raport cu romantismul german și în ultimă analiză cu ea însăși, a prilejuit descoperirea de fapt a două mari perioade de creație, întîi a *Sturm und Drang*-ului, după cum arată Zoe Dumitrescu-Bușulenga, o perioadă de „titanism, cu eroi de dimensiuni uriașe, cu forțe în stare să răstoarne lumea, dar în cele din urmă învinși. Cu atmosferă sumbră, cu violențe verbale ca în romantica tenebroasă a lui Heliade și Hasdeu, opera tinereții lui Eminescu se desfășoară la o temperatură creatoare toridă (simțită mai ales în tensiunea de nevroză din *Geniu pustiu*), cu cascade de comparații și abundență de epitete, cu o acuzată tendință spre hiperbolă, ca în *Junii corupți* ori *Amorul unei marmure*". [49] Cea de a doua etapă stînd

---

[47] *Poezia lui Mihai Eminescu, op. cit.*, p. 340.

[48] *Valori și echivalențe umanistice*, Editura Eminescu, București, 1973, p. 182.

[49] *Eminescu și romantismul german*, în *Valori și echivalențe umanistice, op. cit.*, p. 277.

sub semnul unei permanente alternanțe între romantism și neoclasicism, scăzînd ponderea primului și sporind-o pe aceea a secundului o dată cu înaintarea în timp. S-ar putea adăuga însă, că poetul a păstrat permanent viziunea și starea de spirit romantică și că „limpezirea retinei" sale poetice nu a fost decît o nouă vîrstă romantică.

Încadrarea istorică pe care a făcut-o G. Călinescu în *Istoria literaturii române*, cu mai mult de patru decenii în urmă, pleca de la un alt principiu. Înainte de toate era recunoașterea celei mai înalte demnități spiritualității eminesciene, aceea de a fi poetul național, reprezentînd nu numai un curent întreg, care se încheie odată cu poetul, ci însuși sufletul românesc. Situîndu-l pe Eminescu între „momentul Junimii", 1870 și „momentul 1880" al „marilor prozatori" dat de „promoția ruralilor" și „naturalismului", acorda de fapt poetului un promontoriu istoric pe toată durata deceniului al optulea, care corespunde de fapt vîrstei deplinei maturizări. Nici un alt artist nu se mai bucurase de acest privilegiu, cu excepția poate a lui Alecsandri, de a domina cu exclusivitate spiritualitatea românească timp de un deceniu, din a cărui perspectivă puterea de iradiație a poetului apare și mai pregnantă. Călinescu, pe drept a lărgit la maxim această putere de iradiere a poetului care pleacă de la focarele naționale și se reverberează în cercuri largi, căci „...Eminescu a exemplificat o dramă a omului, ...a scris în versuri o zguduitoare biografie". „Rar se întîmplă ca un poet să fie sigilat de destin, să ilustreze prin el însuși bucuriile și durerile existenței..." [50]

În 1943, Basil Munteanu concepe în istoria sa literară epoca eminesciană *(Die Zeit Eminescus)* o epocă legată de *Renașterea națională*, iar personalității artistice a poetului îi recunoștea acea putere genială egală cu spiritul românității însuși, trecutul și viitorul lui. [51] Prima recunoaștere a geniului și posterității eminesciene datează

---

[50] *Istoria literaturii române*, III, Editura Academiei, Buc., p. 241.

[51] *Geschichte der neueren rumänischen Literatur*, Wiener Verlag, 1943, p. 50.

Scanned with OKEN Scanner

însă din 1872, meritul revenind lui Titu Maiorescu, a cărui clarviziune a putut depăși simpla cunoaștere atît în *Direcția nouă în poezia și proza română*, cît și mai tîrziu în 1889 cînd va spune : „Pe cît se poate omenește prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub aspiciile geniului, și forma limbei naționale, care și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire pînă astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmîntului cugetării românești“.[52] Dintre contemporani, comparația îndrăzneață, dar plină de adevăr pe care o face Slavici între Michel Angelo și Eminescu, scoate în relief vigoarea renascentistă de care amintește mai tîrziu Bazil Munteanu și care schițează liniile de forță ale geniului eminescian : „Rafaelo e, ceea ce sunt toți oamenii purtați de intuițiuni puternice, un om al amănuntelor. Pe cînd Michel Angelo e mare în concepție, bogat în închipuire și puternic în ceea ce privește mișcarea și perspectiva, un fel de Eminescu...“[53], sau în același sens, cum va spune G. Călinescu : „Eminescu e un poet de concepție și asta a stînjenit pe critici care au evitat să analizeze poezia lui cu subînțelesul discret că ea se va perima. Toată arta lui Eminescu stă în a preface ideile în muzică și metafore, de-a dreptul, fără planuri paralele. Eminescu nu filosofează niciodată, propozițiile lui sînt viziuni“.[54] Același G. Călinescu ridicase pe soclul suprem bronzul eminescian, recunoscîndu-i poetului meritul de a fi străbătut la universalitate alături de eroii lui Klinger, Lavater sau de geniile solitare și neliniștite ca Faust, Torquato Tasso, Childe Harold, Jocelyn sau Hyperion. Ca toți aceștia, Eminescu reușise să realizeze unitatea contrariilor, mai întîi dintre factorul libertății creatoare și limitele fizice, intelectuale și morale, să realizeze mult dorita *Wertsynthese* din termenii socotiți ireductibili ai finitului și infinitului între care acționa conștiința atît

---

[52] *Eminescu și poeziile lui*, în : *Critice*, E.P.L., 1966, p. 475.
[53] Scrisoarea lui Slavici către Titu Maiorescu, Roma 10 aug. 1882, în I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, V, p. 99.
[54] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, *op. cit.*, p. 408.

Scanned with OKEN Scanner

de neliniștită a geniului său. Noțiunea de cultură, atît de importantă pentru geniu, rămîne totuși periferică pe lîngă facultățile *imaginației* și *plăsmuirii, dinamicii* și *perspectivei* în creație. Cu toatele au concurat la realizarea efortului de sinteză, care a fost în același timp un mod artistic de autoconstrucție, invederînd ideea după care, „în poezia modernă, unde imitația a încetat, de a mai fi un mijloc de creație, ecourile se pot sintetiza fără primejdie de aberație, în noțiunea de cultură". [55] Pe drept acreditată ideea că geniul în originalitatea-i depășea factorii eteronomici ai culturii, aducea înțelesul că în postura poetului, geniul e „o ființă paraistorică cu coordonatele lui proprii. Timpul și spațiul sînt valori de relație și prin raport la istoria interioară a individului..." [56]. Solidaritatea între generațiile de scriitori, care nu i-a fost străină personalității eminesciene trebuie înțeleasă numai în măsura în care ea se dovedea congenere „duratei" interioare a geniului său poetic, acelei organicități în autoconstrucție, în asimilarea influențelor, ca și în modul de sinteză. Întrebarea care se mai formulează, încă în mod legitim, e dacă eul individual al geniului scapă din determinismul eului colectiv al generațiilor, și din acel „saeculum", care domină epoca, sau dacă nu el însuși este creatorul lor. Pentru supremul geniu se pare că aceasta e devenit un dat legic. Poziția critică și estetică, azi contemporană, reacreditează viziunea maioresciană filtrată călinescian în ideea de „exponențialitate" a poetului [57], de factor generator al conștiinței naționale, de putere demiurgică devenită glas colectiv, de suferință individuală, care capătă glasul baladei și doinei, de plînset devenit bocet. Identificarea poetului cu însuși sufletul neamului stă în această putere de autoconcentrare și iradiere eminesciană. Așa se și explică în plan estetic reduplicarea conceptului de geniu, ilustrat prin exemplaritatea operei ca și prin estetizarea doctrinei lui romantice. Pentru problema posterității, acest din urmă

---

[55] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, V, 1936, p. 322.
[56] *Ibid.*, p. 326.
[57] Ion Oarcășu, *Ora demnității naționale*, în *Tribuna*, XIX, 3, 16 ianuarie 1975, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

aspect aduce în lumină raportul geniului cu el însuși, sau raportul cu perfecțiunea ca absolut artistic și etic, conștiința realizării și supraviețuirii. Dar Eminescu a pus în termenii artei problema geniului ca o problemă străină de sine însuși, printr-o totală despersonalizare și obiectivare : „Ca și cînd n-ar fi viața-mi, ca și cînd n-aș fi fost". Această totală uitare de sine, uneori tradusă în dorința nesupraviețuirii, i-a adus poetului în posteritate bronzul pe care dintele vremii nu-l va putea răpune. Și pe cînd geniul eminescian retras în solitara-i singurătate a Luceafărului, va putea spune despre om ca și Egmont „încotro merge nimeni nu știe. Abia își mai amintește cineva de unde vine", în orizontul nostru terestru, oricare ar fi timpurile și încercările istorice, umbra geniului eminescian stă pentru noi etern protectoare.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Alfred Adler, *Menschenerkenntnis*, Leipzig, 1924.

Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, Univers, București, 1971.

Victor Basch, *Essai critique de l'esthétique de Kant*, Alcan, Paris, 1896.

Albert Beguin, *Sufletul romantic și visul*, Univers, București, 1970.

Ion Biberi, *Thanatos*, Fundații, București, 1936.

Lucian Blaga, *Daimonion*, Cluj, 1930.

Lucian Blaga, *Fețele unui veac*, Arad, 1925.

Lucian Blaga, *Fețele unui veac*, Arad, 1925.

Jacques Bousquet, *Les thêmes du rêve dans la littérature romantique*, Paris, Didier, 1964.

Roger Caillois, *În inima fantasticului*, Meridiane, București, 1971.

George Călinescu, *Principii de estetică*, E.P.L., București, 1968.

G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, I—V, Fundații, București, 1934—1936.

G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, *E.L.U.*, București, 1965.

Gh. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Fundații, București, 1941.

D. Caracostea, *Creativitatea eminesciană*, Fundații, București, 1943.

D. Caracostea, *Arta cuvîntului la Eminescu*, București, 1938.

Václav Cerný, *Essai sur le Titanisme dans la poésie romantique occidentale entre 1815 et 1850*, Orbis, Prague, 1935.

Emil Cioran, *Pe culmile disperării*, Fundații, 1934.

Rosa del Conte, *Mihai Eminescu o dell'Assoluto*, Modena, 1961.

Dr. Frédéric Creuzer, J. D. Guigniaut, *Réligions de l'antiquité*, Paris, MDCCCXXXVIII.

Scanned with OKEN Scanner

Heinrich Hemmer, *Die Anfänge L. Tiecks mit besonderer Berücksichtigung des Dämonisch-Schauerlichen*, Meyer & Müller, 1909.

Richarda Huch, *Blüthezeit der Romantik*, Leipzig, 1901.

Richarda Huch, *Ausbreitung und Verfall der Romantik*, Leipzig, 1902.

W. von Humbold, *Gesammelte Werke*, hgb. von der Preussischen Akadenie, Leitzmann, Berlin, 1904—1908.

G. Ibrăileanu, *Mihai Eminescu*, în : *Scriitori români și străini*, I, E.P.L., București, 1968.

Iulian Jura, *Mitul în poezia lui Eminescu*, J. Gambier, Paris, 1933.

Im. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Reclam, Leipzig, 1790.

Georg Koepgen, *Die Gnosis des Christentum*, Salzburg, 1939.

Titu Maiorescu, *Critice*, E.P.L., București, 1966.

Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, E.P.L., București, 1967.

Fritz Martini, *Istoria literaturii germane de la origini pînă în prezent*, Univers, București, 1972.

Georg Mehlis, *Die deutsche Romantik*, München, 1922.

Richard Müller-Lyer, *Soziologie der Leiden*, Albert Langen, München, 1914.

Basil Munteanu, *Geschichte der neueren rumänischen Literatur*, Wiener Verlag, 1943.

Dr. Ion Nica, *Mihai Eminescu structura somato-psihică*, Editura Eminescu, București, 1972.

Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, hggb. von prof. dr. Georg Mehlis, Leipzig, f.a.

Novalis, *Gesammelte Werke*, ed. Seelig, Zürich, 1945.

Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, Minerva, București, 1971.

I. Pătrășcoiu, *M. Eminescus pessimistische Weltanschauung mit besonderer Beziehung auf den Pessimismus Schopenhauers*, Tg.-Jiu, 1905.

Aurel Petrescu, *Eminescu — Originile romantismului*, Editura Albatros, Buc., 1983.

Ioan Petrovici, *Deasupra zbuciumului*, București, 1932.

D. Popovici, *Romantismul românesc*, Editura Tineretului, București, 1969.

D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, Editura Tineretului, București, 1969.

Scanned with OKEN Scanner

V. I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Univers, București, 1973.
Bernhard Rank, *Romantische Poesie als religiöse Kunst. Studien zu ihrer Theorie bei Friedrich Schlegel und Novalis*, (Dissertation), Tübingen, 1971.
Bernardin de Saint-Pierre, *Études de la Nature*, Firmin-Didot, Paris, 1892.
Ion Sân-Giorgiu, *Neue deutsche Quellen bei Mihai Eminescu*, Jena und Leipzig, 1971.
Schelling, *Sämtliche Werke*, ed. K.F.A., 1856—1861.
Alfred Schlagdenhaufen, *Frédéric Schlegel et son groupe. La doctrine de L'Athenaeum* (1789—1800), Paris, 1934.
August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, *Athenaeum*, Rütten und Loening, Berlin, 1960.
Friedrich Schlegel, *Sämtliche Werke*, ed. II-a, Viena, 1846 și *Seine prosaischen Jugendschriften*, Ediția Minor, Viena, 1882.
Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, hggb. von Julius Frauenstädt, F. A. Brockhaus, Leipzig, 1916.
Gabriel Séailles, *Essais sur le génie dans l'art*, Alcan, Paris, 1923.
Ernest Sellière, *Le mal romantique (essai sur l'impérialisme irrationnel)*, Plon, Paris, 1908.
Jean Segond, *Le problème du génie*, Alcan, Paris, 1889.
Friedrich Spielhagen, *Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik*, L. Staackmann, Leipzig, 1898.
Friedrich Spielhagen, *Problematische Naturen*, L. Staackmann, Leipzig, 1872.
Paul Sucher, *Les sources du merveilleux chez E.T.A. Hoffmann*, Alcan, Paris, 1912.
Philippe van Tieghem, *Marile doctrine literare în Franța*, Univers, București, 1972.
Tillich, *Das Dämonische*, Mohr Verlag, Tübingen, 1926.
Eugen Todoran, *Eminescu*, Minerva, Buc., 1972.
Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Univers, București, 1973.
Louis Vax, *La séduction de L'étrange*, PUF., Paris, 1964.
Tudor Vianu, *Generație și creație*, Alcalay, București, f.a.
Tudor Vianu, *Poezia lui Eminescu*, Cartea românească, București, 1930.
Tudor Vianu, *Estetica*, Fundații, București, 1939.

Scanned with OKEN Scanner

Tudor Vianu, *Romantismul ca formă de spirit*, în : *Romantismul european*, Fundații, București, 1931.
Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, E.S.P.L.A., București, 1957.
Tudor Vianu, *Postume*, E.L.U., București, 1966.
Oskar Walzel, *Deutsche Romantik*, Teubner, Leipzig, 1908.
René Wellek, *Istoria criticii literare moderne*, Univers, București, 1974.
René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, E.L.U., București, 1967.
Ștefan Zweig, *Le combat avec le démon*, Stock, Paris, 1937.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Argument 5

I **PRELIMINARII**

1. Retrospectivă 9
2. Preocupări românești 28
3. Weltanschauung-ul 48

II **ÎNȚELESUL EXISTENȚIAL**

1. **Căutarea sinelui** 70

a. Contemplare — Renunțare 70
b. Act — Activism 80
d. Geniul morții — Thanatos 95

2. **Proiecția sinelui** 119

a. Personalitate și Individualitate 119
b. „Romantizarea lumii" 129
c. Eroul 139

III **MIJLOCIREA ESTETICĂ**

1. **Intuițiile** 152

a. Intuiția spațiului 152
b. Intuiția timpului 163
c. Intuiția intelectuală 170

2. **Categorialul** 173

a. Demonismul 173
b. Gîndirea mitică 198

Scanned with OKEN Scanner

c. Fantasticul ca aventură 228
d. Ironia romantică 247

IV **FINALITATEA ARTISTICĂ**

1. **Iubirea** 265
   a. Goticul 265
   b. Teluricul 270
   c. Salvarea 274
2. **Creaţia** 278
   a. „Locuirea poetică“ 278
   b. Verbrüderung 292

V **ORIZONT ROMANTIC ŞI PRELUDIU MODERNIST**

1. **Limita** 296
2. **Paradoxul** 307
3. **Libertatea** 319
4. **Posteritatea** 330

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ 341
INDICE DE NUME 347

Scanned with OKEN Scanner

DE ACELAȘI AUTOR:

OPERA LUI CAMIL PETRESCU, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1972.

ORELE ALBASTRE, Editura Sport-Turism, București, 1981.

EMINESCU — ORIGINILE ROMANTISMULUI, Editura Albatros, București, 1983.

NEAMUL BASARABILOR, I, CEI CARE AM FOST. Roman, Editura Cartea Românească, București, 1984.

Scanned with OKEN Scanner

Lector : ION NISTOR
Tehnoredactor : CORNEL CRISTESCU

Bun de tipar 9.IV.1985. Apărut 1985.
Comanda nr. 2444. Coli de tipar 22,5.

Tiparul executat sub comanda
nr. 66 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

În context universal, prin Eminescu, literatura română aduce o notă originală în familia romantică a lumii. Oricît de apropiată ar fi starea de spirit, circulaţia motivelor sau „codul“ artistic al romanticilor, creaţia eminesciană are, prin varietatea viziunii şi tonalitatea sentimentului, timbrul ei naţional. Recunoscută mai întîi în conştiinţa publică românească, ea capătă apoi o recunoaştere universală.

Scanned with OKEN Scanner